

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

*Uma vida em dança:
Movimentos e percursos de Denise Stutz*

Autora: Lilian Freitas Vilela

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Campinas

2010

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

Uma vida em dança:

Movimentos e percursos de Denise Stutz

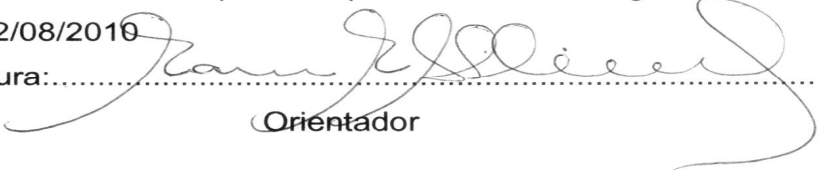
Autor: Lilian Freitas Vilela

Orientador: Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

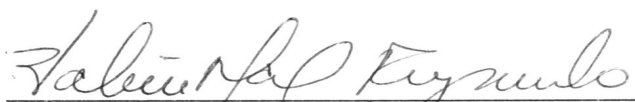
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Lilian Freitas Vilela e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 12/08/2019

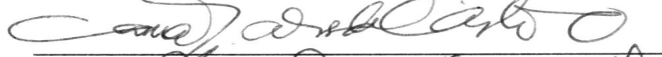
Assinatura:.....

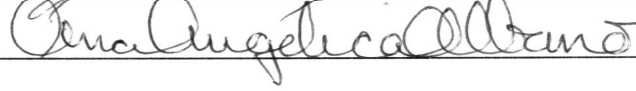

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:









Ano 2010

© by Lilian Freitas Vilela, 2010.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecária: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

V711v Vilela, Lilian Freitas
Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz / Lilian
Freitas Vilela. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador : Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Dança. 2. Dança – Brasil – História. 3. Bailarinas. 4. Corpo. 5. Dança
contemporânea. I. Strazzacappa Hernandez, Márcia. II. Universidade Estadual
de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

10-179/BFE

Título em inglês : A life in dance: movement and pathways of Denise Stutz

Keywords : Dance; Dance- Brazil-History; Dancers; Body; Contemporary dance

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Profª. Drª. Márcia Maria Strazzacappa Hennades (Orientadora)

Profª. Drª. Ana Beatriz Cerbino

Profª. Drª. Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Profª. Drª. Ana Angélica Albano

Profª. Drª. Cássia Navas

Data da defesa: 12/08/2010

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : ljmao@uol.com.br

Resumo

Este trabalho de pesquisa acadêmica de doutorado versa sobre a história de vida artística da bailarina brasileira Denise Stutz, em seus percursos de atuação cênica, no período de 1970 até os dias atuais. A investigação está centrada nas experiências vividas pela bailarina em seus diferentes projetos poéticos, intitulados como momentos de formação, transformação e afirmação na dança. Como procedimento metodológico foi adotada a seleção, com recorte analítico, de suas narrativas orais por meio da *transcrição* (MEIHY, 2005) de seus relatos de vida trazidos em depoimentos gravados em momentos de memórias; e de suas narrativas cênicas extraídas de seis espetáculos escolhidos como obras de referência (*Maria, Maria; Folia; Não Olhe Agora; Homo politicus; 3 solos em um tempo e Justo uma imagem: cartas e processos*). As narrativas cênicas foram trazidas para o texto através dos procedimentos de análise de movimento e análise de espetáculos adaptados dos estudos de LABAN (1978) e PAVIS (2003) para esta pesquisa. Assim, a fala e os movimentos cênicos de Denise Stutz vão sendo revelados no decorrer da narrativa, contracenando voz e corpo na escrita textual e imagética de uma vida em dança. Observamos que o corpo desta bailarina foi formado por diversas referências estéticas como balé clássico, dança moderna, teatro de rua, butoh e improvisação; em momentos de pertencimento a grupos, companhias de dança, coletivos artísticos, além de momentos solo. Nestas trajetórias, foi possível perceber as opções estéticas e políticas adotadas por este corpo ao dançar, como também, refletir sobre a reorganização do ambiente da dança contemporânea em relação à cena, à movimentação do corpo, às funções do bailarino e às formas de criação. Tais transformações refletem a afirmação de Denise Stutz como bailarina e de sua dança como modo de produção de sentido e expressão de vida.

Abstract

The work presents several different axis of investigation performed by a doctoral research on the life of Denise Stutz, Brazilian dancer who remains actively performing since the 1970s until the present days. The perspective of this research focuses on the experiences of this ballerina throughout her multiple poetic paths – her moments of formation, transformation and affirmation through dance. The methodological procedure adopted was the selection, with an analytical approach, of oral narratives through the *transcreation* (MEIHY, 2005) of her stories that were brought to life in recorded statements at times of recollection, and through narratives drawn from six scenic spectacles chosen as reference works (Mary, Mary, Folia, Do not Look Now; Homo *politicus*; three soils at a time and a fair picture: Letters and processes). The speech and movements of Denise Stutz were revealed during the narrative opposing the voice with the body, resulting in written text and imagery of a life in dance. We observe that this ballerina's body was formed by extensive references - classical ballet, modern dance, street drama, *butoh*, improvisation - going from moments of belonging to groups, dance companies and art groups, as well as solo projects. By investigating this path one may realize the different aesthetic and political choices made by this body when dancing and also one can reflect on the reorganization of contemporary dance's environment in relation to the scene and to the assignment of roles and forms of creation. Denise Stutz's transformations reflect her self-affirmation as a ballerina and also present her dance as a form of production of meaning and expression of life.

*Para Gabriel e Sofia,
amores ainda maiores que a dança*

Agradecimentos

À Márcia Strazzacappa, minha querida orientadora, agradeço pelo apoio constante, guia certa e o afeto presentes em todos os momentos deste trilhar.

À Denise Stutz, por compartilhar generosamente sua história artística e me proporcionar durante a pesquisa, uma possibilidade de vivenciar *o encontro*, para além do acadêmico.

Ao Mansur, companheiro de percurso dentro e fora da vida acadêmica.

À professora Ana Angélica Albano, quase uma co-orientadora deste percurso, agradeço os estímulos constantes, as reflexões, a atenção dada e a presença muito marcante.

À professora Cássia Navas, membro das bancas de qualificação e defesa, agradeço as sugestões e críticas neste processo.

À professora Valéria Figueiredo, membro da banca de defesa, pela leitura atenta, cuidadosa, aliando os eixos do afeto e da competência profissional neste rito de passagem.

À professora Sílvia Geraldi, membro da banca de defesa, pela abertura e o partilhar de sua experiência e conhecimento em dança.

Aos professores membros do Laborarte, Eliana Ayoub e Rogério Moura, pelo apoio e experiência de conhecimento trazidos para este processo de doutorado.

Ao Jorge Schoeder, por me convidar a improvisar junto na dança e nas palavras de dança, pela leitura atenciosa e o compartilhar sincero de seus saberes e sua música.

À Simone (Cintra), pelas leituras atentas, pelas trocas intelectuais, por me ajudar a encontrar um modo de pesquisar com o acolhimento de uma amizade.

À Rosvita, pelos livros emprestados, pelas conversas sobre a pesquisa, por me encorajar e apontar beleza nos dados coletados.

Aos colegas amigos do Laborarte, pelas conversas, cafés e pipocas partilhados ao longo dos anos, os de antes e os novos: Livia, Ana Terra, Ana Cristina, Esther, Raquel, Laura, Rose, Tânia, Marina, Daniel, Alik e Melina.

Ao pesquisador e professor Arnaldo Alvarenga, pelos esclarecimentos, pela abertura do seu acervo pessoal, envio de fotos e seu acolhimento receptivo que ultrapassa os anos.

Ao pesquisador Arnaldo Siqueira, por me estimular a enveredar por novas trilhas e estudo no campo biográfico.

À pesquisadora Juliana Polo, por me mostrar caminhos, livros cariocas e gentilmente viabilizar a cessão do DVD com a família Vianna em cena.

À Alessandra Ancona, por me fazer enxergar mais além e propor a feitura das análises de movimento. Lelê, aceitei e agradeço muito a sua indicação.

À Carla e Valéria, queridas amigas do Tugudum, por sempre me trazerem o prazer de dançar junto.

À Sayo, pela presença amiga e inspiração de atuação profissional que concilia o artístico e o acadêmico.

Aos artistas, diretores e produtores que cederam os materiais para a pesquisa, Celina Sodré, Enrique Diaz, Carla Madeira, Lia Rodrigues, Wagner Carvalho, Sônia Sobral, Cristina Castilho e Grupo Corpo.

Ao acervo Mariposa pela ponte aos vídeos de acervo da Lia Rodrigues.

Ao Felipe Ribeiro, pelas imagens compartilhadas no trabalho videográfico.

Ao Carlinhos (Prof. Carlos Martins), por me instigar com mais questões nos momentos de dúvida pelos cafés e encontros nos parques de Barão.

À Liliana Segnini, por ampliar minha visão de dança para “um campo social maior”.

A Valéria Cano Bravi, Lígia Tourinho e Ana Carolina Mundim, por gentilmente enviarem suas pesquisas ampliando meu conhecimento pelo olhar do outro e ajudando no diálogo entre pensadores da dança.

À Betina e Estevão, por trabalharem em tempo recorde nas fitas de DVD no Rio de Janeiro.

Ao Henrique Cartaxo, pela edição de imagens no DVD anexo.

À Nazarete, pelo suporte imprescindível da revisão do texto.

À Ivana Cubas, pela confecção das capas, do trabalho com os manuscritos e glossário, uma ajuda amiga e competente na fase de finalização.

À CAPES, pelo suporte financeiro à pesquisa.

À família Schotterbeck: Karin, Fernanda e Mirtinha por trazerem aconchego e carinho em minhas estadas no Rio. Agradeço minha amiga Karin em especial, por se infiltrar na pesquisa dando-me a possibilidade de acompanhar o cotidiano de outra história de bailarina.

As minhas irmãs, Regina e Gisele, pelos incentivos trocados e apoio mútuos durante os nossos processos acadêmicos.

À minha mãe, inspiradora dos estudos e exemplar avó no cuidado com meus filhos em meus tantos momentos de ausência. Obrigada.

Lista de Imagens

- 1- *Nossa Senhora*, 2010
Intervenções visuais de Lilian Vilela e Ivana Cubas sobre desenho original de Warner Reis Jr.
- 2- *Ex-Votos*, 1997-1998
Madeira- Juazeiro do Norte, CE.
Catálogo da exposição: Brasileiro que nem eu, que nem quem?
FAAP/ 1999.
- 3- |in|site, 2008
Técnica mista
Gustavo Torrezan
- 4- *Cell : Arch of Hysteria*, 1992-3
Instalação de Louise Bourgeois
Livro: Louise Bourgeois, Rizzoli, New York.
- 5- *Nijinski: Imagens (VIII)*
Desenho grafite de Amador Perez
Livro Nijinski: imagens
- 6- *A esperança do condenado à morte (L'espoir du condamné à mort)*, 1974
Tríptico, óleo sobre tela de Joan Miró.
Fundação Miró, Barcelona.
- 7- *Tubarão e baleia (Requin et baleine)*, c. 1933.
Madeira exótica de Alexander Calder
Centre George Pompidou, Paris.

Existir humanamente é pronunciar o mundo.

Paulo Freire

SUMÁRIO

Introdução	01
1- Aportes teóricos	07
1.1- Corpo-sujeito e seu discurso:	
A dança como pronúncia do mundo	07
1.2 - História de bailarina	13
2- Procedimentos metodológicos e coleta de dados	17
3- Histórias de um corpo que dança	27
3.1 – Primeiro movimento	27
3.1.1- O ambiente da dança em Minas Gerais	27
3.1.2- As experiências iniciais de formação	32
3.1.3- Comunidade imaginada	46
3.1.4- A primeira criação do Corpo	53
3.1.5- Nossa Senhora do <i>Maria, Maria</i> :	
<i>Análise da narrativa cênica na obra formadora</i>	66
3.2- Segundo movimento	73
3.2.1- O Último trem a caminho do mar	73
3.2.2- Dez anos na companhia de Lia	82
3.2.3- Maria Bonita do <i>Folia</i> :	
<i>Análise da narrativa cênica na obra formadora</i>	97

3.3- Terceiro movimento	105
3.3.1- Aquilo de que somos feitos	105
3.3.2- Encontro com o teatro	107
3.3.3- Embate criador e o primeiro solo	113
3.3.4- Amigos, parceiros e coletivos de dança	122
3.3.5- Coletivo Improviso	125
3.3.6- <i>Não Olhe Agora:</i>	
<i>Análise da narrativa cênica na obra transformadora</i>	131
3.3.7- Solidão e imaginação no segundo solo	137
3.3.8- Trabalhos colaborativos em novas parcerias	146
3.3.9- <i>Homo politicus:</i>	
<i>Análise da narrativa cênica na obra transformadora</i>	154
3.4- Movimentos de afirmação	163
3.4.1- Um estudo para seu terceiro solo	163
3.4.2- 3 solos em um tempo	
<i>Análise da narrativa cênica na obra de afirmação</i>	173
3.4.3- Liberdade e desconstrução	179
3.4.4- A quarta criação	181
3.4.5- <i>Justo uma Imagem: Cartas e processos</i>	
<i>Análise da narrativa cênica na obra de afirmação</i>	186

4- Considerações sobre a criação de si em dança	193
5- A História encenada: narrativa videográfica das obras coreográficas <i>Vide DVD (acompanha a tese)</i>	
Referências bibliográficas	201
Glossário de termos	211
Anexos:	
I- Carta de cessão	221
II- Transcrições dos depoimentos de Denise Stutz	223
III- Estrutura de perguntas e tópicos para as análises das narrativas cênicas	233

Introdução

Os anos de estudo do doutoramento representaram, para mim, um recorte reflexivo dentro de uma formação profissional vinda de várias experiências na área de dança como artista, professora e pesquisadora¹.

A bailarina² Denise Stutz, corpo-sujeito deste trabalho de pesquisa, foi minha professora de dança, em um curso de curta duração de balé clássico, nos anos 1980, antes desta pesquisa se saber possível. Havia me mudado para Belo Horizonte (MG), vinda do interior, Poços de Caldas. Eu queria ser bailarina, tinha apenas 17 anos e estava em busca de maiores fundamentações na prática da dança, a dança que vivenciava com entusiasmo no interior, de forma mais empírica e intuitiva com professores locais.

Denise Stutz³ dançava no Grupo experimental de dança Trans-Forma, um grupo bem falado pelos artistas contemporâneos que chegavam a capital e pelo qual eu já detinha admiração. Havia também dançado longo período em outro grupo de dança, que recebia grande sucesso da crítica especializada e reconhecimento nacional, o Grupo Corpo. Estas duas “chancelas de dança” a tornava uma professora respeitada. Além disso, e sobretudo, era uma profissional sensível e atenciosa nos ensinamentos técnicos de balé clássico. O balé, de códigos rígidos e exigência física apurada, do qual eu não tinha absoluta aproximação, não era trazido de forma mecânica em suas aulas.

Estas são algumas das minhas lembranças iniciais.

Na tradição do corpo-a-corpo no ensino da dança, da oralidade dos ensinamentos e da forte ligação mestre-discípulo, um professor pode tornar-se facilmente um referencial para seus alunos. Denise era dotada de generosidade e

¹ Nesta introdução adoto a utilização da escrita em primeira pessoa por tratar de escolhas e experiências pessoais.

² Utilizo o termo ‘bailarina’ para me referir a Denise Stutz por ser assim a forma como se autorreferencia. A denominação atual adotada para esta carreira é *artista da dança*, pela CBO 2002 - Classificação Brasileira de Ocupações.

³ Durante o texto, para evitar repetições cansativas, adoto apenas o primeiro nome para me referenciar a artista Denise Stutz.

delicadeza, qualidades que eu só saberia serem profundas tempos depois já que nosso contato e proximidade foram bastante pontuais: eu, chegando a Belo Horizonte e ela, de mudança para o Rio de Janeiro.

Daí, muitos anos se passaram e outras experiências se sucederam. Mudei de Belo Horizonte para Campinas (SP); fiz graduação em dança⁴; trabalhei em São Paulo, em diferentes projetos de dança; e me tornei uma profissional da área⁵. Conclui o mestrado atuando como bailarina, criadora e professora de dança concomitantemente. Meus projetos circulavam pelas questões do dançar e do ensinar e, como as maneiras de ser e fazer se cruzavam a todo instante, minhas pesquisas acadêmicas dialogavam tanto com a minha porção bailarina quanto de professora.

Durante o mestrado, eu ministrei aulas de dança em centros comunitários e Casas de Cultura⁶ da periferia da cidade de Campinas. No anseio de desvelar outras formas de dançar, aquelas vividas fora dos ambientes formais, mas praticada ativamente na comunidade na qual eu era professora, fui buscar nestas danças, aproximações com as minhas questões, um diálogo entre o meu fazer e o distante de mim, dentro de uma mesma prática artística: a dança.

Nesta busca então, a dissertação de mestrado versou sobre os bailarinos de baile e da rua, os “funkeiros e dançarinos de break (hip-hop)” da cidade de Campinas, atravessando perguntas que desvelavam suas práticas, os seus modos de dançar, suas organizações para tal e as intenções deste dançar.

Entre mestrado e doutorado, entre práticas de atuação em dança e ensino, completei um setênio de distanciamento dos estudos acadêmicos formalizados.

⁴ Integrei a 3º turma do curso de dança da UNICAMP, em 1988.

⁵ Trabalhei com Isabel Marques e Tião Carvalho, nos caminhos da dança na educação e da dança com matrizes da cultura tradicional do norte-nordeste do país. Fui membro criador e integrei durante 08 anos a *Balangandança Cia.*, companhia de dança contemporânea voltada para o público infantil.

⁶ Na década de 1990, a Secretaria de Cultura da cidade de Campinas promovia cursos nestes locais o que viria a ser deslocado anos depois para as ONGs e os *Pontos de cultura*.

Como é preciso muito tempo para se familiarizar com a linguagem da arte⁷ e, por consequência, se apropriar dela, seja esta qual especificidade for, dediquei longo período no processo de formação como bailarina, tarefa também extensa na área de pesquisa.⁸

Como um traçado contínuo, torna-se impossível saber quando e onde se inicia, de fato, uma pesquisa acadêmica, um processo de reflexão (AMORIM, 2004). Entendo que esta pesquisa de doutoramento - ou grande parte dela - foi constituída por perguntas que me acompanharam durante toda a minha vida artística - fora da universidade e dentro dela - algumas das quais irão ainda permanecer em aberto ao término desta, para que na inquietação elucidativa possam me lançar para outros caminhos investigativos ou, quem sabe, na próxima vez, em uma investida na prática da dança. Nos meus encontros do ser - bailarina, professora e pesquisadora de dança - as perguntas que insistem a cada processo foram revisitadas e aprofundadas no tempo de seus amadurecimentos.

Quando ingressei no doutorado, em um momento de transições, com a intensidade da maternidade e o desligamento dos grupos de dança, desejava saber em teoria, o que ansiava na prática: como trabalhar colaborativamente, com partilha de ideias sem anular as singularidades pessoais, ainda e sobretudo, com dança. Esta questão norteava minha pesquisa acadêmica.

Nas andanças da pesquisa durante doutorado, em um curso no Feverestival⁹, em Campinas, em 2007, reencontrei Denise Stutz, em um curso. Nas aproximações dos encontros soube que ela participava do *Coletivo Improviso* - um agrupamento de artistas de diversas áreas cênicas com criações e trabalhos

⁷ “Em questões de apropriação cultural, não se pulam etapas, o que quer dizer que no processo de inculcação dos valores e significados culturais, dos quais evidentemente a música (e a dança) faz parte, não é possível abreviar o longo e intenso percurso de familiarização necessário ao desenvolvimento cultural do indivíduo. Não é á toa que o processo de formação dos músicos (e dos bailarinos) demanda anos de dedicação, empenho e quase total exclusividade” (BOURDIEU e DARBEL, 2004 apud SCHOEDER, 2006, 57-58).

⁸ Meu mestrado foi concluído em 1998 com a dissertação: “*O corpo que dança: Os jovens e suas tribos urbanas*”. Desde 1999 integro a equipe de pesquisadores do programa Rumos Dança do Itaú Cultural, com o mapeamento contextual da dança contemporânea no estado de São Paulo.

⁹ 5º Feverestival de Campinas, o curso que realizamos foi de BMC (Body and Mind Centering) com Adriana Almeida.

colaborativos. Conhecedora de parte de sua trajetória (e de sua generosidade para partilhá-la) fui ao Rio de Janeiro para coletar dados de pesquisa sobre o coletivo.

Com seu depoimento, minha pesquisa sobre dança criou movimento, deslocou-se em movimento de expansão e recolhimento. Como expansão, as narrativas envolvendo a vida artística da bailarina Denise Stutz embasaram a investigação, enquanto as questões sobre os coletivos artísticos e o trabalho colaborativo recolheram-se a uma parte da pesquisa.

Este deslocamento de eixo norteador aparentou uma mudança de foco, mas o entendo agora como um ajuste de sintonia. Dentre as perguntas que insistem em me acompanhar, me enredo sempre em torno da prática da dança, questão ampla, mas aqui, centro-me no fazer artístico de uma profissional da dança durante seu longo percurso de se afirmar bailarina.

O material construído para este trabalho se teceu girando em torno e sobre Denise Stutz, bailarina com trajetória artística com mais de 35 anos de atuação profissional na dança cênica contemporânea, ou seja, um percurso que quase se confunde com a própria constituição desta dança no Brasil. Portanto, estudar o percurso de formação de uma bailarina, e de sua afirmação como sujeito que dança, entrelaça-se com a história da dança cênica brasileira, por sua atuação tão presente desde o início da nomeação desta linguagem no país, o que potencializa o interesse por esta investigação. Uma, porque estudos sobre dança contemporânea brasileira são pouco realizados academicamente e menos ainda estudos com enfoque na bailarina como corpo-sujeito desta arte e nos discursos construídos historicamente por este corpo que dança.

Nesta escritura, o tema se pauta na vida artística de uma bailarina. Questões sobre a formação processual do ser bailarino, suas escolhas e suas afirmações de existência pelo corpo como material artístico serão aqui tratadas em meio ao contar da história de Denise Stutz dentro e enredada em uma (possível) história da dança contemporânea no sudeste do Brasil. E, bailarina que também sou, é por esta lente que vejo o mundo e por ele busco sentidos e significados que

são próprios do ato de dançar. Foi pela dança que conheci Denise Stutz, e junto dela, são os movimentos da dança que nortearam esta pesquisa.

Movimentos ora leve, ora pesados, por vezes com foco flexível e algumas pausas. Com tempo lento e fluência controlada, muito controlada.

Como resultado, o presente trabalho de tese encontra-se dividido em cinco capítulos:

O primeiro capítulo traz os aportes teóricos que embasam a construção da pesquisa subsidiando as escolhas e a narrativa contínua, apresentando o terceiro capítulo sob o ponto de vista acadêmico e conceitual.

O segundo capítulo relata as etapas de coleta de dados e da formulação de procedimentos metodológicos próprios no tratamento dos documentos orais e das análises das obras cênicas escolhidas.

O terceiro capítulo apresenta a história de vida artística da bailarina Denise Stutz, abordando aspectos da dança contemporânea no Brasil em suas diferentes épocas retratadas, intercalado com passagens, memórias e impressões pessoais, cruzando de maneira poética o singular dentro do ambiente coletivo da arte.

O quarto capítulo traz as considerações finais sobre o projeto poético da bailarina Denise Stutz, da construção de si na dança.

O quinto capítulo, final e complementar, mas não menos importante, trata-se de uma narrativa videográfica, de certa forma, uma versão do terceiro capítulo em diferente linguagem, constando de momentos da história artística relatado no texto escrito, feito por imagens e movimentos da artista em cena.

1- Aportes teóricos

1.1- Corpo-sujeito e seu discurso: A dança como pronúncia do mundo

A descoberta de que ainda pouco sabemos sobre nós mesmos como corpos no mundo conduz ao desejo de conhecimento e, para isto, é preciso reconhecer a presença de dúvidas, para que estas nos inquietem e nos façam procurar pistas e marcas que solucionem nossos problemas reflexivos na conquista de certa propriedade teórica.

Ainda que dúvidas persistam durante ou após o término desta pesquisa, isso se mostra, para mim e pela primeira vez, um motivo de alegria, pois me move - ainda que só em pensamentos - e me mantém em alerta, diante da enganosa fixidez das certezas.

O movimento de descobertas traçado sobre o campo teórico se agregou aos fundamentos já instaurados no caminho percorrido na dança, no qual já carregava alguns suportes conceituais, se não da ordem das certezas, fundamentos que ainda pretendo perseguir. Neste campo, estes fundamentos sobre o corpo que dança se ampliaram para responder a novas inquietações acerca dele e seu contexto histórico na contemporaneidade.

Estes fundamentos, ou pensamentos fundantes, da pesquisa estão constituídos por dois eixos cruzados. O primeiro desses pensamentos consiste na crença do *bailarino como corpo-sujeito* de suas próprias experiências e de sua dança, pautado na abordagem do corpo próprio, vivido e dançante como sujeito no mundo. Para isto, me respaldo nos conceitos e estudos de *Merleau-Ponty* (1994) e *José Gil* (1993); que envolvem diferentes maneiras de ver o corpo como conhecimento e possibilidade da existência humana. Um corpo que dança como sujeito histórico, não visto pelo espectro biológico, mas encarnado em seu

contexto social e histórico, um ser de materialidade polissêmica, síntese de sonhos, de realizações e desejos (SOARES, 2006).

O segundo pensamento fundante se trata da produção deste corpo-sujeito no mundo (FREIRE, 1996, 2003). Um sujeito historicizado - dentro da proposta de Paulo Freire - produtor de um discurso *no* e *para* o mundo, neste caso, a sua dança.

O presente estudo se debruça, portanto, sobre a dança pronunciada por este corpo-sujeito, ou melhor, se pauta nos modos de pronunciamento de seu mundo vivido, de seu discurso no mundo como dança. Nesta questão, a dança é abordada como uma linguagem humana, uma linguagem corporal, artística e estética. Tal abordagem, norteadora de muitas pesquisas sobre dança, ensaia outras roupagens por trazer aproximações com o conceito de *discursividade* de Foucault.

O Corpo-sujeito histórico

Para esclarecer a noção construída neste trabalho sobre corpo-sujeito histórico é preciso trazer as relações práticas que a compõe. E, neste ponto, tais relações são acúmulo e ampliações de pensamentos oriundos de minha própria prática artística e também de pesquisadora.

Em meu mestrado adotei a concepção de corpo e da compreensão da existência humana apoiada no pensamento de Merleau-Ponty (1994) que, naquele contexto de pesquisa, deu conta de abarcar meus questionamentos em rejeição às posições fragmentadas e objetivistas do ser humano distante das dicotomias – sejam elas quais fossem as eleitas para se polarizar: exterior- interior, corpo-alma, sensível-inteligível, razão-emoção – e do paradigma de corpo-objeto dividido em partes.

O corpo-próprio, ou vivido, de Merleau-Ponty, me ajudou a compreender o corpo como *ser-no-mundo* e como possibilidade engajada de existência, sujeito da sua própria história. Este corpo próprio que dança como possibilidade de existência neste mundo. Tal conceito agrega-se a outro proposto pelo filósofo José

Gil (2004), no qual o corpo do bailarino é um *corpo paradoxal* que “não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia.” (GIL, 2004, 72). É um corpo que cria condições que lhe permite tratá-lo como um material artístico.

Para Gil (2004), “trata-se de ‘libertar o corpo’ entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo” (GIL, 2004, 25). Esta consciência é maior do que o conceito de consciência corporal tratado em aulas de dança. É consciência do corpo como *ser no mundo*. Este ser que se insere no mundo com a sua dança, sempre a sofrer atualizações em seu corpo vivido.

*Este é meu corpo.
Percurso, vibração.
Sangue, circulação.
Músculo, osso, articulação.
Corpo. Pensamento.
Artículo pensamento.
Cérebro, memória, tempo.* ¹⁰

Este *ser-no-mundo* também apresenta uma postura dialógica que é crítica e não docilizada, no sentido foucauldiano, de se atualizar na consciência de si. Uma procura de se conhecer *no* e *pelo* corpo, um trajeto de desprendimento do controle disciplinatório que silencia e domestica o corpo, uma armadilha tão comum dentro da prática da dança. O controle do corpo pela sociedade é o desejo de controle do indivíduo, dos sujeitos, já que estes são corpos no mundo.

A maneira de se realizar um controle civilizatório sobre os corpos são os *processos disciplinares* que atuam diretamente nos corpos individuais. “Uma técnica que é disciplinar é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo” (FOUCAULT, 1999, 297).

¹⁰ Fala cênica no solo *DeCor* de Denise Stutz (2003).

*Eu danço porque se eu não entendo as coisas dançando, eu entendo menos ainda não dançando. (Denise Stutz, 2003)*¹¹

O corpo da bailarina Denise Stutz é um corpo que busca atualização da história vivida na consciência no corpo, não se deixando aprisionar pela sociedade em um embotamento dos sentidos. É um corpo que resiste à desertificação, conectado à espessura de sua história, porque mostra os trânsitos de consciência nele próprio, acionadas por ele. É um corpo que dança e insiste em sê-lo como possibilidade de ser neste mundo, o que o torna também um modo de resistência na sociedade contemporânea, posto que a artista, com seu corpo em dança, aponta para um caminho diferente daqueles aportados nos valores do sistema capitalista - do corpo como objeto e da arte como indústria espetacular - mercadológico e de consumo.

Há em Denise Stutz este posicionamento de resistência demonstrado em sua escolha por ser uma bailarina, portanto, um corpo que se trata como material artístico, mostrando-se disponível para vivê-lo intensamente na dança ao construir sua história no mundo. Ela entende o mundo *pelo* e *com* seu corpo. Na dança, o faz ser consciente, abrindo-se como uma potência de comunicação para o mundo circundante. A bailarina Denise Stutz é um ser corpo-dançante, o que faz com que esta pesquisa busque os sentidos da sua vida pelos seus movimentos na dança.

¹¹ Idem.

A dança como pronúncia do mundo

O corpo próprio que é *ser histórico pronuncia o mundo* (FREIRE, 1978) ao construir seu discurso, neste caso, a sua dança. E, é este discurso impresso e expresso pelo corpo que dança que conduzirá esta pesquisa. Sendo a dança um discurso da materialidade do corpo – possível de ser realizado pelo ser humano na sua produção - é também uma busca de sentidos sobre a vida, em meio a tantos outros gêneros de discurso e de suas diversidades funcionais.

O corpo-sujeito torna-se instaurador de discursividade pela dança quando permite que por ela se pense algo diferente dele (FOUCAULT, 1992). É a partir deste discurso-dança, que é um pronunciamento do mundo, que o sujeito – aqui corpo-sujeito – “aprende a escrever sua vida como autor, e assim se existencializar na experiência de construir a sua história” (FREIRE, 1978). Esta autoria da vida seria a prática de construção experiencial que no corpo da bailarina produziria as suas danças, dentro da noção de autoria como um processo de individuação e não de consolidação da verdade, do talento para comercializar um *bem simbólico* (BOURDIEU, 1999).

A dança, como um discurso pronunciador do mundo pelo corpo, se aproxima da noção de linguagem. Não da linguagem universalizante do corpo, que pressupõe a dança como algo que *vem de dentro*, essência comunicável entre povos e culturas distintas¹², mas, sim, da linguagem com os seus modos próprios de significação, com valores e sentidos culturais do seu contexto específico. Não uma linguagem da dança traduzível em códigos universais, mas, sim, nos códigos próprios desta linguagem, portanto, apreensível, sensível e inteligível entre os que partilham deste processo de familiarização.

¹² A arte vista como linguagem universal é uma idéia bastante difundida e constrói argumento indicativo no qual as linguagens artísticas diferenciariam das outras linguagens. Nesta pesquisa adoto o conceito oposto, no qual as formas de dança não são universais, o que permite entender porque os bailarinos são raramente plurais entre as linguagens de códigos distintos. O bailarino vindo da técnica do balé dificilmente transita no campo contemporâneo ou popular e vice versa. O que indica que os códigos de dança se distinguem e se afastam.

A dança cênica contemporânea não traz em si os códigos universalizantes que abrigam seu sentido encarnado¹³. “O corpo tece sentido com o mundo, em sentido agido pelo movimento” (GIL, 2004, 71), porém, o discurso pronunciado para ser lido, apreendido com fruição estética precisa ter aproximações com o mundo circundante dos que fazem parte da plateia.

A comunicação, pressuposto básico da linguagem, requer a presença do pronunciador, do receptor-destinatário e do mundo circundante. Para a aproximação entre o bailarino, sua dança e os leitores, portanto, esta pronúncia do mundo será tratada de forma ampla, buscando modos de se comunicar por palavras, por imagens e relações entre as artes com a tentativa e intencionalidade de se fazer falar aos destinatários de campos diversos.

O intuito é que a pronúncia do mundo pela dança alcance sentido para os que fazem dela profissão de vida e também para aqueles que desejam ter conhecimento sobre a dança e sobre os modos de ser corpo no mundo. A bailarina Denise Stutz foi escolhida para esta pesquisa por ter uma ampla trajetória tecida por diferentes formas de pronunciar o mundo e de se inserir nele como um corpo que dança.

¹³ Como nos afirma o filósofo José Gil, para quem a dança é sentido encarnado e *qualquer coisa que escapa à linguagem*. (GIL, 2004: 71)

1.2- História de bailarina

Este trabalho constrói uma narrativa a partir do relato de história de vida artística (*récit de histoire de vie*¹⁴) da bailarina Denise Stutz. No decorrer da pesquisa tive o desejo de criar uma narração a partir das fontes biográficas¹⁵ desta bailarina e adotei, então, a opção pela narrativa de uma história em processo, privilegiando o pesquisador ativo (PRADO et al, 2008 in SOUZA, 2008), aquele que escreve se inscrevendo na história e, com isto, a escritura seguiu os movimentos do meu olhar e meu interesse para com essas fontes.

O que pode elucidar meu interesse - bem como o de outros, visto o crescente número de publicações sobre o campo de estudo biográfico na dança e na educação (PEREIRA, 2008; DEMARTINI, 2008) - é talvez o fato de estas abordagens possibilitarem o conhecimento vindo pela própria história vivida, na “estreita relação existente entre aprendizado e biografia” (DELORY-MOMBERGER, 2008 apud SOUZA, 2008), o que neste caso indica ainda uma postura dialógica de pesquisa, pois se dá espaço para o corpo-voz do *outro* com construção e veiculação do conhecimento a partir dele. (AMORIM, 2004; BENJAMIN, 1993).

Apesar de, no campo da pesquisa biográfica, “todas as vidas serem importantes e merecedoras de atenção” (DEMARTINI, 2008, 46), a escolha do bailarino como sujeito da pesquisa - e não diretores ou coreógrafos¹⁶ - afirma sua importância profissional como o corpo-sujeito que dança, colocando a pesquisa sobre um engajamento político também pelo fato de se escrever sobre alguém que se faz “classe combatente” (BENJAMIN, 1987), a classe dos bailarinos construtores da dança e dos corpos em arte nos quais a história grava suas inscrições e torna-se visível.

¹⁴ Adoto o uso deste termo. Existem inúmeras “*flutuações terminológicas em torno de histórias e relatos de vida*” (GASTON PINEAU, 2006: 41) usadas nas ciências humanas e sociais como metodologia de pesquisa com abordagens biográficas.

¹⁵ Relatos e obras de vida que trato no tópico seguinte.

¹⁶ Segundo SEGNINI as bailarinas compõem a base da pirâmide do trabalho em dança (SEGNINI, 2007)

Ao se disponibilizar para eu trabalhar com sua história, a bailarina Denise Stutz generosamente me apresentou sua singularidade na dança e revelou um modo próprio de se fazer bailarina. Porém, sua singularidade funciona também como ponte, passagem para a construção de sentidos partilháveis com o coletivo da profissão, e com isto, modos de interpretar e atribuir sentido às questões que envolvem corpo, criação e atuação cênica na contemporaneidade.

A narração construída sobre a história de Denise Stutz procurou se diferenciar de um relato que se fecha com dados e informações sobre a bailarina e sua época apenas; ao contrário, procurou se apresentar com “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, 198) e fazer valer a um coletivo as experiências que foram vividas por uma só pessoa, trazendo uma perspectiva coletiva para a trajetória individual.

As experiências vividas pela bailarina, em mais de 35 anos de atuação profissional na dança, foram se revelando como “territórios simbólicos nos quais podemos explorar sentidos múltiplos de uma existencialidade singular-plural” (JOSSO, 2008, 27). Singular, posto que única; e, plural, porque apresenta símbolos socialmente identificáveis e com sentido partilhável para outros.

A existencialidade singular-plural designa também uma problemática que acompanha todo o percurso da vida: “a tensão permanente entre as transformações das imposições dos coletivos e a evolução dos desejos e sonhos individuais” (JOSSO, 2008, 31), ou o modo pelo qual “cada individualidade pode descobrir sua singularidade inscrevendo-se na história coletiva de suas comunidades partilhadas” (JOSSO, 2008, 39).

A dança, como a arte, é uma das melhores ilustrações do paradigma do singular plural (JOSSO, 2006), pois se trata de vivificação e uma concretização de sensibilidades, inserindo-se em um campo de vivências eminentemente coletivas. O singular, na dança, é vivido na partilha grupal das aulas práticas, nos ensaios e na criação de espetáculos.

Estruturadas como trabalho coletivo, as formas de organização, repartição de tarefas e funções na dança, são estabelecidas a priori ou vão se conduzindo pelos ideários éticos e estéticos de cada proposta cênica. Neste

processo, as obras cênicas de dança – coreografias, espetáculos - são muitas vezes geridas durante os ensaios, nos quais as experiências singulares de cada bailarino vão se organizando em um coletivo de criação.

A experiência singular, como é tratada nesta pesquisa, está no âmbito benjaminiano, que se difere da vivência apenas. Galzerani (1999) explica que as experiências vividas buscam a percepção dos significados da própria história e da história do outro, o que sugere uma produção coletiva de saberes e um afastamento das certezas absolutas. A experiência vivida, nesta perspectiva valoriza o tempo – os anos de trabalho *do* corpo e *no* corpo que dança.

A valorização do tempo *no* corpo vem, muitas vezes, ao revés de alguns pensamentos da (própria) dança e da sociedade que, respectivamente, privilegiam a juventude em detrimento da experiência e induz à estima pelo apagamento deste tempo e de suas marcas, inclusive no corpo. Ao contrário disto, o presente trabalho se constrói com ênfase na experiência vivida durante os anos de dedicação à dança, enobrecendo, na materialidade do corpo, a concretude de sua própria história como sujeito agente e cognoscente.

Por meio da história narrada de Denise Stutz são organizadas as experiências com intuito de atribuir sentido ao que se viveu e ao mundo em que se viveu pelo que ficou latente em sua memória e foi trazida para a pesquisa. O texto literário é construído sobre aquilo que foi rememorado, pois a bailarina é formada por suas lembranças visto que “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias” (Izquierdo, 2004, 22).

A memória pode atuar como uma preservação de si mesmo, mas ao se debruçar sobre o material das memórias e dos esquecimentos não se tem garantias de apropriação do real ou da veracidade das informações lembradas. É fato que um mesmo acontecimento pode ser registrado na memória de duas pessoas presenciais ao momento de forma distinta sem, no entanto, que nenhuma das duas esteja equivocada com seus registros. O que fica de memória para cada um é pessoal e único, depende de diversos fatores envolvidos no momento vivido (IZQUIERDO, 2002). O rememorar e o imaginar vivido estão interligados, como

uma ficção baseada em fatos reais. JOSSO (2006, 2008) considera os relatos de vida como relatos ficcionais baseados em fatos reais.

As falas e depoimentos de Denise Stutz sobre seu processo de formação em dança, suas questões - dúvidas e desejos - foram guiadas pela memória latente e seletiva do que permanece como seu na teia emaranhada do vivido. Uma teia de memórias formada por impressões, metáforas e também invenções sobre si mesmo em um espaço fértil construído com fronteiras flexíveis entre estas matérias.

Em outras palavras, o presente texto é construído com aportes de um relato ficcional baseado em memórias.

“É esse relato ficcional que permitirá, se a pessoa for capaz de assumir este risco, a invenção de um si autêntico. Sem esquecer que a invenção de si tem necessidade não somente de um discurso sobre si, mas de projetos de si” (JOSSO, 2006, 10).

Nestas rememorações e na interpretação polissêmica do relato ficcional, construo uma história, uma nova invenção. Escrevo com minhas mãos e a partir de meu olhar, a história desta bailarina e imagino sua realidade vivida com a autenticidade de uma criação. Crio aquilo que tento aprender e, neste espaço de invenção de um mundo real, busco fabricar projetos de dança para Denise, para mim e para todos que se nutrem de mundos habitados por corpos que dançam.

A criação de uma “história de bailarina” se torna possível também porque os signos são polissêmicos, e “essa polissemia nos incita a partir em busca de nossos seres no mundo potenciais e por isso mesmo de nos inventar mediante nossos projetos” (JOSSO, 2006, 11).

2- Procedimentos metodológicos e coleta de dados

A escolha da narrativa de uma história viva, como método de pesquisa, tem suporte no pensamento de PAIS (2003), no qual o método se faz com o caminho que se percorre na investigação e, nele, os procedimentos metodológicos vão sendo simultaneamente descobertos junto ao desvelar da história narrada.

Os depoimentos, a escuta das gravações, a apreciação de espetáculos (ao vivo) e a busca de registros em vídeo das obras coreográficas de Denise Stutz, foram se alternando e se fazendo necessárias - e possíveis - durante o decorrer da pesquisa. A ordenação do material coletado e as novas investidas aconteceram junto ao desvelar da história e durante o pesquisar.

A coleta de dados não se restringiu apenas às narrativas orais, ao texto falado, mas também se beneficiou da narração em seu aspecto sensível, ampliada para além da voz (BENJAMIN, 1987, 220), considerando o corpo em movimento e os trabalhos artísticos pronunciados por este corpo como dados de memória a serem investigados e trazidos para o âmbito da pesquisa, relembrando a abordagem, neste trabalho, do corpo-sujeito como forma de sua existencialidade e da dança como seu discurso no mundo.

Para tal, foram acompanhados espetáculos cênicos¹⁷ da bailarina e coletados dados memorialísticos narrados de sua vida artística. A partir da organização do material, os dados memorialísticos coletados e tratados na pesquisa foram separados em *narrativas orais* e *narrativas cênicas*, assumindo a dupla dificuldade de trabalhar com estes espaços de experiência vivida: um, da oralidade dos depoimentos, mais inteligível às análises; e, outro, de espaços não

¹⁷ Foram assistidos os espetáculos: “Três solos em um tempo”, solo de Denise Stutz, em julho de 2008, no SESC Copacabana (Rio de Janeiro); “De esconder para lembrar” com o grupo Meia Ponta e direção coreográfica de Denise Stutz no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo); “Justo uma imagem”, em novembro de 2009, no Centro Coreográfico/Festival Panorama da Dança (Rio de Janeiro); e “Justo uma imagem- Cartas e processos”, em março de 2010 no Itaú Cultural/Rumos Dança (São Paulo).

tangíveis, como as obras cênicas, por carregarem na sua gênese os sentidos simbólicos e polissêmicos da própria arte.

Os depoimentos de Denise Stutz, fonte para as narrativas orais, foram gravados em áudio em encontros presenciais no Rio de Janeiro (RJ), local de moradia da bailarina¹⁸. Estas gravações aconteceram entre os meses de fevereiro de 2008 e outubro de 2009¹⁹. Neste mesmo período, também foram coletados registros em vídeo de suas obras cênicas - desde sua profissionalização na década de 1970 até o ano de 2010 - como material para criação de suas narrativas cênicas. O registro em vídeo restitui o tempo real e o movimento geral da apresentação cênica. Para PAVIS (2003), “ele (o vídeo) se constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som” (PAVIS, 2003, 38).

Os registros em vídeo coletados são das obras descritas aqui em ordem cronológica: *Maria, Maria* (Grupo Corpo/ Belo Horizonte), *Vidros Moídos-Coração de Nelson* (Grupo Experimental Trans-Forma/ Belo Horizonte), *Movimento Cinco Mulher*, (coreografia de Rainer Vianna/ Rio de Janeiro); *Ma, Catar, Folia I e Folia II* (Lia Rodrigues Cia. de danças/ Rio de Janeiro); *IspirituIncarnadu e Cinema Karamazov* (Studio Stanislavski- Direção Celina Sodré/ Rio de Janeiro), *DeCor* (solo de Denise Stutz), *Não olhe agora* (Coletivo Improviso -Direção Enrique Diaz/ Rio de Janeiro), *Absolutamente só* (solo de Denise Stutz), *Trabalho de improvisação* (Nathalie Collants-França), *Homo Politicus* (Direção Fernando Renjifo- Espanha), *Estudo para Impressões, 3 solos em um tempo* (solos de Denise Stutz) e *Justo uma imagem - Cartas e processos* (de Denise Stutz e Felipe Ribeiro)²⁰.

¹⁸ Todos os depoimentos foram gravados em fita cassete (primeiro encontro) e em registro digital (demais encontros) coletados em sua residência com a presença apenas da pesquisadora e da pesquisada.

¹⁹ Nos dias 20 de fevereiro de 2008; 28 e 29 de agosto de 2008; 30 de setembro de 2009; 01 e 02 de outubro de 2009, respectivamente.

²⁰ Durante longo período da pesquisa esta coleta foi feita com os diretores, produtores e em acervos que continham o material videográfico, visto que a bailarina não possuía acervo documental, somente alguns poucos registros da sua produção mais recente. Este vídeos foram

Durante nossos encontros em setembro de 2009, os depoimentos orais foram gravados em momentos de rememoração durante o exercício de evocação de memórias²¹ (IZQUIERDO, 2002) com a apreciação dos vídeos de registro coreográficos de suas obras artísticas, levados intencionalmente como estratégia para esta evocação.

A evocação de memórias com a apreciação das obras teve a intenção de que estas obras fossem (re) vistas pelo olhar do presente, já que o propósito implicado “não era simplesmente restauração do passado, mas também uma transformação do presente, tal que, o passado não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994, 17).

Tais rememorações (BENJAMIN, 1987) aconteceram em três encontros, em que assistimos algumas obras cênicas pelas quais Denise Stutz demonstrou interesse especial em rever (reviver) e, segundo depoimentos anteriores, estas haviam sido referenciais para sua história artística. Estas obras não haviam sido apreciadas pela bailarina depois de ela tê-las apresentado.

Os depoimentos acompanhados da evocação de memórias foram gravados e unidos aos demais compondo uma série de relatos orais envolvendo a história artística, os pensamentos e falas de Denise Stutz sobre dança. Pela utilização de fontes documentais orais e, por se tratar de uma pesquisa envolvendo relato de vida, relações entre experiência, memória e narrativas, a pesquisa aproximou-se de pressupostos teóricos vindos da história oral.

A História oral é uma metodologia interdisciplinar não apenas restrita ao campo da história, mas utilizada para pesquisas de diferentes áreas. Esta pesquisa ampara-se nos pressupostos metodológicos proposto pelo autor MEIHY

cedidos para esta pesquisa por Cristina Castilho- Grupo Corpo; Arnaldo Alvarenga- Grupo Transforma, Angel Vianna- Acervo da Família Vianna, Lia Rodrigues e Acervo Mariposa - Lia Rodrigues Cia de Danças, Celina Sodré- Studio Stanislavski, Enrique Diaz- Coletivo Improviso, Wagner Carvalho- Move Berlim, Sônia Sobral- Itaú Cultural.

²¹ Não se tem certeza do que foi e de como ficou registrado na memória, apenas sabe-se que nos lembramos de algo quando exercitamos a evocação de memórias, ou quando ela é vivificada por fato externo, provavelmente uma situação muito semelhante à do aprendizado original. (IZQUIERDO, 2002)

(2005), e por alguns referenciais de estudos do Grupo NEHO (Núcleo de Estudos em História Oral²²).

Os relatos orais - tomados como fontes documentais orais - foram aqui tratados seguindo uma proposta metodológica empregada em documentos pela história oral em três fases de transposição de um discurso oral para o discurso escrito. Estas fases denominadas transcrição, textualização e transcrição (MEIHY, 2005) respaldaram a composição do texto escrito contendo as narrativas orais trabalhadas na presente pesquisa.

A transcrição consiste no registro da fala pela escrita. No texto escrito “são colocadas as palavras ditas em estado bruto” (MEIHY, 2005, 197), ou seja, tal qual como foram faladas, assim como as perguntas, as repetições, os possíveis vícios de linguagem, as pausas e descrição de entonações da fala.

O processo de textualização adéqua o texto à linguagem escrita retirando, por exemplo, as perguntas, as repetições e os vícios de linguagem em favor de um texto mais claro e liso, porém mantendo as marcas do narrador.

A última fase, a transcrição²³, se trata da criação de um novo texto a partir da fala. Esta fala é hermenêutica, passível de recortes, mudanças e alterações da linguagem, não só no sentido de adequação à escrita, mas também de uma criação a partir dela. No momento da transcrição já ocorre uma interpretação e um novo texto surge “teatralizando o que foi dito” (MEIHY, 1991,30-31).

Vale ressaltar que a transcrição foi fundamental para a presente pesquisa pela sua materialidade criativa. Denise Stutz narrou suas memórias e o texto produzido a partir da sua oralidade foi trabalhado teatralizando-se o que foi dito, o seu discurso oral tratado como material artístico e apresentado ao final

²² Referenciais vindos do mini-curso “História Oral: Memórias, narrativas e identidades”, realizado durante o VIII Encontro regional sudeste de História oral, em Belo Horizonte/ outubro de 2009.

²³ Para Meihy (2005, 204) “Há quem veja a transcrição como um processo global de transformação, o que se muda é mais do que a versão de estados de linguagem - mudam-se os estados sociais dos indivíduos.(...) A proposta da transcrição exige que seja qualificada a noção de experiência, que também passa a ser algo mais radical.” Com isto, a entrevista passa a ser vista como um fato coletivo e os projetos - de história oral - ganham dimensão política.

como um texto cênico, que cumpre a função de narrar sobre uma vida em arte, sendo em si, matéria de criação.

Após a transcrição (com recortes, união e edição de trechos narrados), a síntese textual escrita foi devolvida para a artista Denise Stutz em ação prevista como parte final dos procedimentos metodológicos²⁴, momento no qual a artista pesquisada verifica e aprova os conteúdos a serem publicados.

Nesta devolutiva, foi solicitado a Denise Stutz²⁵, que realizasse a escrita manual desta história para a composição do trabalho final. Como forma e conteúdo se entrelaçam, a (re) escrita de sua história foi incorporada ao trabalho, com sua grafia em forma de manuscritos²⁶.

Estes manuscritos (transcrições) aparecem recortados no texto²⁷ e somados às narrativas cênicas. As narrativas cênicas foram constituídas a partir de suas obras artísticas registradas em vídeo e analisadas nas seguintes etapas: a princípio, após a coleta, estas obras artísticas foram organizadas cronologicamente e separadas em grupos temáticos. Todas as (seis) obras escolhidas para análise compõem o eixo de produção da artista como “obras de referência” (GERALDI, 2009).

O conjunto das seis obras de referência é separado em obras formadoras, obras transformadoras e obras de afirmação, nomes dados pela atribuição de sentido em relação ao percurso da artista, o que auxilia a contextualização e análise. O termo “obras formadoras” foi inspirado em Josso (2004) que o utiliza nas abordagens de formação experiencial e nos indica que:

²⁴ A devolução do texto é etapa final de realização do texto documental produzido nas pesquisas em História Oral (MEIHY, 2005).

²⁵ E a artista pesquisada aceitou realizar a escrita manual de sua história para o trabalho.

²⁶ Estes manuscritos só passaram a existir a partir da transcrição dos depoimentos gravados de Denise Stutz. Foram idealizados como resolução visual para a apresentação do texto escrito, entrelaçando um conceito estético ao conteúdo abordado.

²⁷ O texto, fruto da transcrição dos depoimentos orais, está na íntegra e com as referências datadas de suas coletas em anexo.

para que uma experiência seja considerada formadora, é necessário falarmos sob o ângulo da aprendizagem; em outras palavras, essa experiência simboliza atitudes, comportamentos, pensamentos, saber-fazer, sentimentos que caracterizam uma subjetividade e identidades. (...) É também um modo de dizer que algumas vivências têm uma intensidade particular que se impõe à nossa consciência (JOSSO, 2004, 47-48).

As obras formadoras na vida artística de Denise Stutz foram estabelecidas a partir da intensidade de memórias após as evocações e maior tempo de vivência. Foram obras dançadas durante vários anos como constituição de repertório nas Companhias. Assim, as obras *Maria, Maria* (Grupo Corpo / MG) e *Folia* (Lia Rodrigues Cia. de danças / RJ) foram elencadas como *obras formadoras*.

Com a ênfase mencionada nos depoimentos orais pela ampliação com a vivência em outra linguagem cênica e o pertencimento colaborativo, as obras *Homo politicus* (Coletivo de artistas sob a direção de Fernando Renjifo) e *Não Olhe Agora* (Coletivo Improviso/RJ dirigido por Enrique Diaz) foram elencadas como *obras transformadoras*.

O conjunto de seus solos, reunidos na obra *3 solos em um tempo*, e seu último trabalho, *Justo uma imagem*, foram elencados como *obras de afirmação*.

Obras de referência (Narrativas Cênicas)		
Obras formadoras	Obras transformadoras	Obras de afirmação
<i>Maria, Maria</i> (1976) Grupo Corpo	<i>Não Olhe Agora</i> (2004) Coletivo Improviso	<i>3 solos em um tempo</i> (2008) Solo
<i>Folia</i> (1997) Lia Rodrigues Cia. de danças	<i>Homo politicus</i> (2006) Cia La República	<i>Justo uma Imagem - Cartas e Processos</i> (2010) Criação com Felipe Ribeiro

Se, nesta pesquisa, as narrativas orais buscaram pressupostos da história oral, as obras cênicas adotaram procedimentos diferentes para leitura e atribuição de sentidos, já que estes vieram dos pressupostos da dança e da arte para a constituição das narrativas cênicas.

Nas análises das narrativas cênicas em obras formadoras, obras transformadoras e obras de afirmação foram utilizados como inspiração aportes da dança com a *análise dos movimentos* (LABAN, 1978) e, das artes cênicas, com a *análise das obras cênicas* (PAVIS, 2003). Os dois aportes teóricos vindos de Laban e Pavis permitiram a criação de uma estrutura de perguntas²⁸ que funcionaram como base para a escrita do texto comunicativo que apresenta os elementos estéticos e cênicos (corpo, movimentos e espetáculos) pelos quais se constituem as narrativas cênicas.

Em relação à análise de movimento serão utilizadas as referências labanianas dos princípios do movimento (fatores e qualidades) revelando os aspectos de predominância nas sequências e trechos de movimento selecionados.

A pesquisa contida na obra de Laban e sua sistemática em torno dos elementos condutores do movimento ajudam a nomear e esclarecer modos de ver o movimento do corpo na dança. O sistema Laban informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move: corpo, espaço, tempo e esforço em qualidades²⁹ de movimento. O que, segundo Caldas (2009) se traduz em:

um sistema que insiste generoso em se prestar a ser - no contexto da criação coreográfica - um instrumento de consciência, produção e análise do movimento, de qualquer movimento de qualquer corpo, sejam eles - corpo e movimento - ordinários ou extra-ordinários. (CALDAS, 2009, 42)

²⁸ Inseridas em anexo com a estrutura de tópicos ao final.

²⁹ Qualidades de movimentos para Laban (1978) não se relacionam com julgamento deste ou daquele movimento, como de qualidade boa ou ruim, mas em fatores classificáveis deste movimento.

Para análise das obras cênicas foram elaborados tópicos estruturais com indicações e perguntas sobre corpo, análise de movimento (Laban) e análise de espetáculos. Os tópicos sobre análise de espetáculo foram inspirados em três questionários criados como instrumentos de análise direcionados para o espectador das artes cênicas elaborados por Anne Ubersfeld, André Helbo e Patrice Pavis (PAVIS, 2003). Estes tópicos foram adaptados para esta pesquisa na linguagem cênica da dança.

A narrativa cênica foi sintetizada em texto contendo atribuições de sentido dados pelos elementos cênicos – corpo, movimento e cena - abordados pelas questões presentes no questionário de análise (apresentado em anexo) e se uniram às narrativas orais formando o corpo de fontes de análise da pesquisa.

É sabido que a tarefa de atribuir sentido aos elementos cênicos analisados se finda incompleta por natureza. Os nexos de sentido contidos na dança e no corpo ao realizá-la, ultrapassam a sua descrição por palavras. Com a intencionalidade de fazer aproximações, de apresentar campos distintos sem uniformizá-los, foi adotado o procedimento de dialogar cada narrativa cênica com uma obra de artes visuais, como um exercício de ampliação dos modos de ver e das maneiras de significar em dança. Por sentir que palavras não foram suficientes, as aproximações com as artes visuais e a possibilidade de estabelecer relações estéticas, sensíveis, conceituais e poéticas entre as artes, tiveram o intuito de ampliar a fruição das narrativas cênicas. Para tal, ao final de cada análise das narrativas cênicas, segue-se uma imagem artística apresentada ao leitor para fruição estética³⁰.

As referências históricas de dança mencionadas neste capítulo - personalidades, técnicas e movimentos – foram agrupadas em um “Glossário de termos” à parte, que se encontra no final do trabalho, para consulta e esclarecimentos dos leitores não familiarizados com os nomes citados. O Glossário cumpre a função básica de ser explicativo e breve, para que a leitura flua direta, sem explicações excessivas (e desnecessárias) aos demais leitores, conhecedores deste campo artístico.

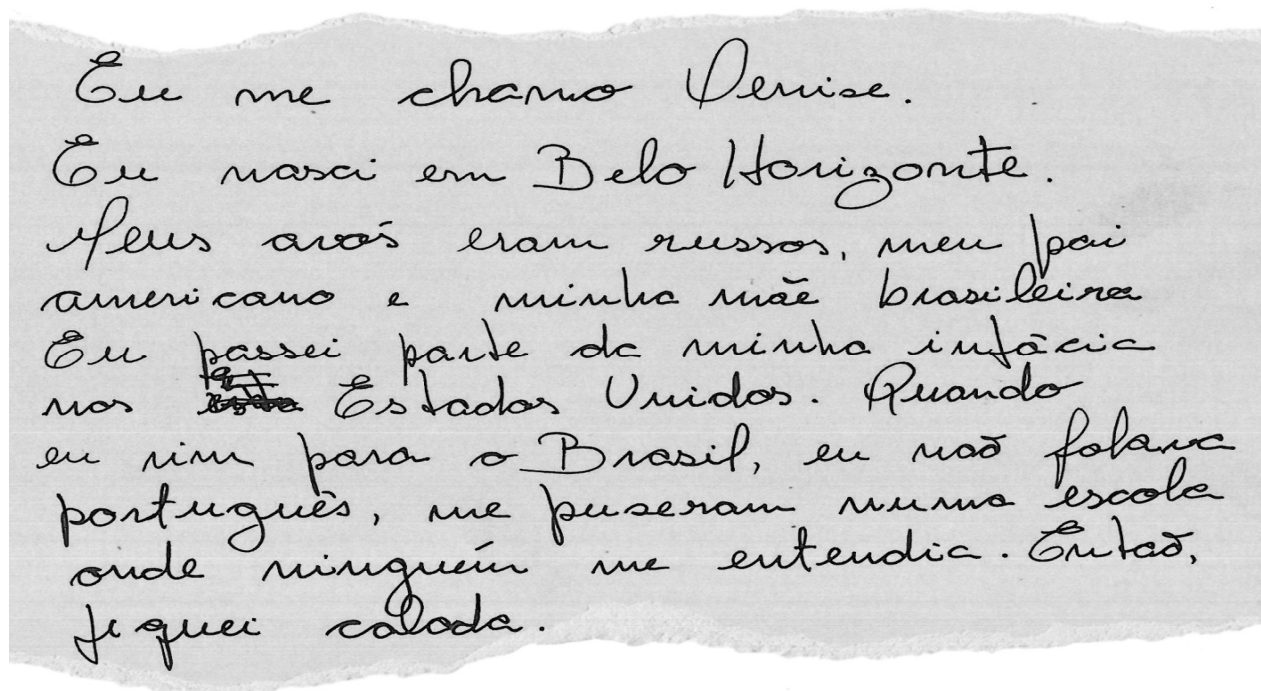
³⁰ A lista de imagens encontra-se indicada no início da tese.

Para finalizar os dados e as fontes de pesquisa para este trabalho, ao acervo documental recolhido, integraram-se os registros de obras que Denise Stutz participou como diretora coreográfica, preparadora corporal e/ou coreógrafa, tais como: *De esconder para lembrar* (2008) do Grupo Meia Ponta- Belo Horizonte/MG e, a minisséries televisivas: *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Capitu* (2008), direção Luís Fernando Carvalho/ Rede Globo, estas obras também constaram como fontes complementares vistas, porém não incorporadas no tratamento dos dados documentais nesta pesquisa.

Alguns registros documentais, como, por exemplo, fortuna crítica, folders de espetáculos e catálogos de festivais de dança também integraram o material de pesquisa, para que a época e os acontecimentos fossem trazidos na contextualização, pois, ao se trabalhar sobre e na obra coreográfica como obra de uma vida, faz-se necessário trazer junto à época de sua produção e, com ela o *curso da história* nesta época, já que, no interior da obra reside a “semente precisa do tempo” (BENJAMIN, 1987).

3- Histórias de um corpo que dança

3.1 – Primeiro movimento



3.1.1- O ambiente da dança em Minas Gerais

Denise Stutz nasceu em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais no final da década de 1950. Neste período, a cidade de Belo Horizonte era ainda pequena como capital do estado de Minas Gerais, com aproximadamente 350 mil habitantes.

No campo da arte, a capital mineira tinha uma solidificada escola de artes plásticas, em virtude da presença do artista Guignard³¹, e uma reconhecida figura na dança, o professor Carlos Leite (1914-1995), importante matriz da técnica clássica em Minas Gerais, durante a segunda metade do século XX. Este professor iniciou diversos alunos, entre eles, relevantes personalidades da dança como Klauss Vianna, Angel Vianna, Dulce Beltrão, Décio Otero e Marilene Martins. Klauss Vianna, Angel Vianna e Marilene Martins trabalharam pela dança cênica no estado e, portanto, foram presenças importantes na formação inicial da bailarina por contatos diretos ou influências indiretas.

A bailarina viveu parte de sua infância em uma cidade em que a dança cênica predominante era o balé clássico³², aliada as experimentações estéticas de um artista precursor do pensamento moderno na dança no Brasil: Klauss Vianna. Klauss Vianna (1928-1992), natural de Belo Horizonte, aluno, assistente e parceiro colaborador de Carlos Leite, foi discípulo transgressor de algumas das regras contidas no balé clássico, aprendidas com seu rigoroso professor (ALVARENGA, 2002).

Klauss já contestava “a supervalorização do importado balé clássico russo em relação ao não-aproveitamento da natureza dançante do Brasil e suas fontes de inspiração, como a música, a literatura, a pintura” (REIS, 2005, 83), mas, para ele, “o balé brasileiro, para alcançar o seu grau de expressão máxima, deveria ser baseado na técnica acadêmica” (VIANNA, 2005, 84). O assunto das obras coreográficas deveria buscar a brasilidade, porém apoiado na aquisição da técnica corporal clássica como partida.

³¹ Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi artista plástico, professor e responsável por uma bem sucedida experiência na área da educação artística no Brasil: a Escola Guignard, criada em Belo Horizonte, Minas Gerais, na década de 1940. (In Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. www.itaucultural.org.br). Acesso em abril de 2009.

³² Carlos Leite mudou-se para Belo Horizonte depois de ser 1º bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo responsável pela introdução do balé clássico em Minas Gerais. Mais informações sobre este período na dança consultar ALVARENGA, (2002). Em 1959, funcionavam concomitantemente a Escola de Carlos Leite e a Escola de Klauss Vianna na capital mineira.

Klauss fazia parte da *geração complemento*³³ e, juntamente com a época, não pensava a dança como arte isolada, mas buscava a relação entre ela e as outras artes. Característica marcante no modernismo, a fusão, o não-limite entre as artes e as relações entre elas foram sentidos, então, também na dança.

Klauss tinha interesse por outras áreas artísticas, porém apesar de coincidir o período de criação de seu grupo de dança (BKV)³⁴ com o *Grupo Aruanda* de danças folclóricas, importante referencial da dança popular mineira (CARVALHAES e KALLÁS, 2006), não aconteceram trocas entre estas artes do corpo, reforçando a polarização da dança no séc. XX: de um lado, os artistas do universo da dança popular, de outro, os da dança cênica profissional (NAVAS, 2005)³⁵.

O que pode demonstrar a dificuldade das trocas simbólicas entre os diferentes códigos de dança, que se distinguem e se afastam mutuamente. A falta de conhecimento compartilhado entre os bailarinos da dança cênica e da dança popular indica que estes transitam pela arte com códigos próprios de cada estilo de linguagem.

Naqueles anos, como relata Dulce Beltrão (ALVARENGA, 2002), na dança, “ser moderno, naquele momento, era ser Klauss Vianna”. Porém, segundo o próprio Klauss, “moderno, naquela época, era um clássico menos rígido do que se fazia normalmente” (NAVAS & DIAS, 1992, 190), ou uma “flexibilização do balé clássico” (RUBIN, 2002, 57).

O público mineiro reagia com certa suspeita às inovações propostas por Klauss e seu grupo de dança. As inovações da coreografia estavam mais centradas na música, ou na ausência dela - antes o público estava habituado apenas às sonoridades da orquestra - e figurino, do que na movimentação

³³ Nome em alusão à revista literária *Complemento*, “a revista da nova geração”, um movimento excepcionalmente rico e produtivo das artes na capital (ALVARENGA, 2002).

³⁴ Em 1960, o Ballet Klauss Vianna (BKV) fez sua primeira apresentação após a oficialização de criação. O programa da noite continha a apresentação de várias coreografias, entre elas, *O caso do vestido*, baseado no texto homônimo de Carlos Drummond da Andrade.

³⁵ Notas de aula da pós-graduação em artes, na disciplina Teoria das Artes- IA- UNICAMP, em setembro de 2005.

extravagante, visto que o gestual ainda era muito apoiado no vocabulário clássico, segundo as anotações da coreografia:

(...) pas de bourée, parando tendu atrás e braço preparatório. Do Círculo, soutenir pra trás, braços esticados segunda e mãos juntas, demi ramasée centro, quinta fechada (...) arabesque releve braço preparatório, tombé frente com a perna esquerda passando logo a esquerda tendu atrás.” (Caderno de anotações do arquivo Angel Vianna) (grifo meu)³⁶

As preocupações na dança apoiavam-se sobre a temática abordada em cena e, mais do que se afirmar como uma linguagem especializada, sem dependência da música ou enredo, o que marcava o ideário moderno da dança mineira, era buscar romper com o clássico europeu e traçar caminhos de um Brasil. O trabalho de Klauss Vianna na cidade foi fundamental para a gestação da dança moderna e para a formação de bailarinos em Belo Horizonte. Ao deixar Minas Gerais, em 1963, Klauss deixou em seus alunos a inquietação e a vontade de criar novas concepções de dança.

Para a dança, a última das linguagens artísticas a “incorporar o ideário estético moderno” (ALVARENGA, 2002, 173), fato que já ocorria em outras áreas, a repressão e a censura do regime militar foram fortemente sentidas no corpo que ousava experimentar.

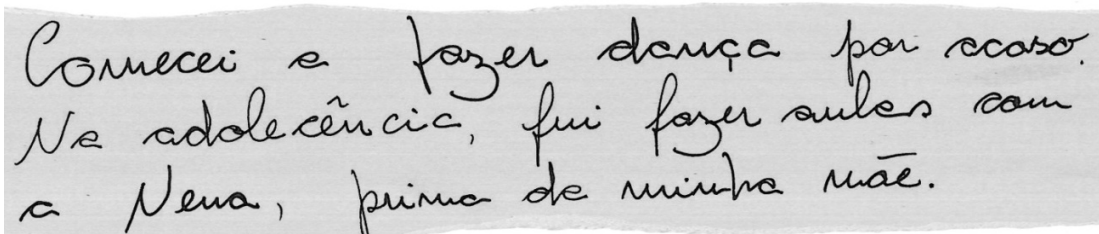
Na década de 1960, Denise Stutz vivia em Minas Gerais. Ninguém em sua família dançava, mas assim era a atmosfera artística dentro da qual cresceria e teria seus primeiros contatos com a arte.

³⁶ Caderno de anotações scaneado e disponibilizado no site www.klaussvianna.art.br (acesso em abril de 2009).

Eu fazia balé, mas não me lembro bem, era pequena. Quando era pequena criança, eu não tinha essa fantasia de ser bailarina, não tinha nenhuma fantasia com isso

Como para Denise, a entrada nos estudos de balé clássico fez (e ainda faz) parte da educação das meninas, principalmente as jovens provenientes de classe social mais favorecida. São aulas de dança nas quais, professoras ensinam às meninas como se portar elegantemente, com tronco verticalizado, com movimentos de braços e mãos, leves e periféricos, traduzindo gestos de graciosidade. O estudo do balé clássico para essas meninas correspondia aos ensinamentos implícitos para uma educação do corpo feminino e não vinculado a uma aproximação ou desejo familiar de profissionalização na dança. As aulas as ensinavam como se tornarem femininas em uma construção social do que se é pretendido para a mulher. Na leveza dos gestos, o balé clássico durante anos ensinou para as meninas como educar seus corpos de forma silenciosa, com elegância esguia da postura ereta e alongada.

3.1.2- As experiências iniciais de formação



Comecei a fazer dança por acaso.
Na adolescência, fui fazer aulas com
a Nena, prima de minha mãe.

Denise tem como lembrança de dança, a professora *Nena*, como era chamada por alunos e amigos Marilene Martins, fundadora e proprietária da *Escola de dança Moderna Marilene Martins* (1969), fato que lhe proporcionou, já na adolescência, uma proposta diferenciada na dança pelas características específicas da referida professora.

Marilene Martins, a *Nena*, também participou da *geração complemento* e, após seus estudos de balé clássico com os mestres da década de 1950 e 1960 em Belo Horizonte (respectivamente Carlos Leite e Klauss Vianna), a bailarina partiu para uma temporada de cursos de dança moderna na Universidade Federal da Bahia³⁷, na qual foi assistente de Rolf Gelewsky e integrante do grupo *Juventude Dança*³⁸. Depois de Klauss Vianna, com quem estudou e trabalhou durante cinco anos, Marilene Martins teve em Rolf Gelewsky um sucessor no aprendizado de dança. Neste aprendizado, outros enfoques, tais como improvisação, relação entre dança e filosofia, jogos criativos e formação integral do ser que dança.

Marilene Martins participou de - e constantemente se integrava com - outros campos da arte e com linguagens mais vanguardistas, segundo as

³⁷ Universidade que abrigou o 1º curso superior de dança do país, aberto no ano de 1956.

³⁸ Marilene Martins (n. 1935) deixa a cidade em 1961, com 26 anos e retorna em 1969, com 34 anos (ALVARENGA: 2002).

pesquisas acadêmicas de Arnaldo ALVARENGA (2002) e Glória REIS (2005) ³⁹. Seu pensamento artístico reunia sínteses das propostas germinadas desde a geração complemento, com as pesquisas de linguagem desenvolvidas com Klauss Vianna, até a formação em dança moderna com Rolf Gelewsky. Além das influências de Klauss e Rolf, Nena também teve contato com outros artistas, tais como Nina Verchinina e Helenita Sá Earp, durante período que ficou no Rio de Janeiro, entre 1964 e 1966.

Com esta amplitude de referências, Nena criou sua escola com sede em sua casa e depois transferida para um amplo galpão no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. A escola era essencialmente de Dança Moderna e este era o enfoque principal de formação dos bailarinos.

Meu desejo maior era dar consciência do trabalho da dança moderna e assim criar um núcleo em Belo Horizonte. Voltei-me para a didática da dança, pensando em formar bailarino com cabeça de professor (Entrevista de Marilene Martins apud REIS, 2005, 92).

Marilene considerava fundamental que o ser dançante que na sua escola se formava estivesse informado e ligado aos acontecimentos da arte.

³⁹ Neste capítulo as referências histórias deste período mineiro de dança são oriundas dos trabalhos destes dois autores, pesquisas que versam sobre a dança em Belo Horizonte e sobre o Grupo de dança Trans-forma, respectivamente.

A Nena levava muitos professores de fora para sua escola: a Graciela Figueroa, o Alvin Nikolais, o Angel, o Klaus, o Aratz, Rolf Gelewsky, Clyde Morgan.

Como nós pertencíamos ao grupo da escola, a gente fazia todos estes cursos.

Paralelamente aos cursos regulares que oferecia, professores convidados enriqueciam o currículo da escola, tais como: Freddy Romero, Bettina Bellomo, Graciela Figueroa, Eduardo Bértola, Carmem Paternostro, Denílto Gomes e seus mestres: Rolf Gelewsky e klaus Vianna. (REIS, 2005; POLO, 2005).

O estudo da dança, principalmente neste período, era focado nos aprendizados ocorridos na relação professor e aluno, ou pessoa a pessoa. A circulação de obras coreográficas e, conseqüentemente, de ideias e proposições era restrita, e viajar longas distâncias era dispendioso, portanto, o acesso à produção de conhecimento escrito e videográfico era pequeno ou praticamente inexistente, o que potencializava a importância da experiência direta com os professores e das vivências em aulas de dança – no corpo a corpo.

Uma professora que possuía incursões e experiências em campos variados, como Marilene Martins, pôde exercer com isto uma relação singular com seus alunos. Suas inquietações artísticas e sua história na arte ficavam impressas no modo de condução de suas aulas e na gestão de sua escola, aberta para novos professores e colaborações.

Na Escola, Marilene buscava uma formação ampla de seus bailarinos e lhes oferecia suporte com uma discoteca com música popular e erudita, uma biblioteca e uma ampla área de convivência. A existência da biblioteca e a presença constante de professores convidados para oficinas e workshops de aperfeiçoamento fizeram a escola se transformar em um laboratório gestacional de ideias e ideais artísticos, um centro de (in) formação de dança.

A proposta da diversidade de sua escola foi bem recebida nas Gerais e como a movimentação moderna aproximava-se mais dos movimentos cotidianos do que dos padrões estéticos europeus, inclusive sem a utilização de sapatinhas de ponta e com figurinos comuns, um número maior de interessados se sentiram – e foram – capazes de dançar, ocasionando uma ampliação geral do público aos espetáculos de dança.

Com a dança moderna, o diálogo da dança com o gênero masculino se ampliou. A abertura no repertório gestual das aulas fez com que os alunos do sexo masculino se sentissem mais atraídos para as aulas de dança e, com isto, a escola de Nena acabou atingindo um público variado.

Neste período da década de 1970, vivia-se a *contracultura artística* e os que procuravam a escola para o estudo artístico da dança estavam apoiados em uma tendência de vida que se ampliava da arte e devolvia a ela diferenciais estéticos. Arnaldo Alvarenga, bailarino do grupo, relata que a escola era freqüentada pela juventude mais identificada com o ideário da contracultura.

As propostas estéticas do movimento contracultural se encaixavam na proposta da escola: a busca da movimentação desvinculada da tradição pura e dos padrões pré-determinados, a recusa das convenções independente do reconhecimento oficial, o caráter exploratório de possibilidades do universo corporal aliado à pesquisa de outras artes – música e teatro principalmente – e a investigação como resposta às necessidades de expressão individual e coletiva.

Neste período inicial, portanto, os jovens estudantes de dança causavam certo impacto na burguesia mineira, pois, além de dizer ‘não’ às tradições de dança da cidade, suas inovações ultrapassavam o campo das artes e

contrapunham-se ao cotidiano vigente: chegavam com a mudança no modo de se vestir, de se comportar em público e de se relacionar com as pessoas.

Se do lado de fora, a repressão do regime militar controlava e censurava as manifestações artísticas, dentro da escola instaurava-se um local livre para experimentos. Este local aliado à existência de um Festival de Artes promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), durante o período de férias em julho, possibilitou o intercâmbio entre artistas influenciando positivamente a dança mineira.

O Festival acontecia em Ouro Preto, centro da história política de Minas, em um momento que o país vivia uma explosão artística em resistência ao momento político. No evento aconteciam cursos na área de dança, tais como improvisação, dança moderna e expressão corporal, além das apresentações de grupos convidados. Informação e intercâmbio de conhecimento em dança eram estabelecidos neste período de férias, com o contato entre profissionais e alunos, na relação corpo a corpo estabelecida pela dança. Marilene Martins ministrava cursos no Festival e também levava alunos da escola para aproveitarem os intercâmbios oferecidos.

Em 1972, fui para o Festival de Inverno fazer um curso com Clyde Morgan. Eu tinha acabado um namoro, conheci o Rodrigo em Ouro Preto e começamos a namorar.

Eu dançava e ele também, mas o namoro nos levou e ficamos mais profissionais. Entramos no Grupo Transfama.

Eu dançava, mas ainda estudava, ia para o colégio. Não tinha ideia que queria ser bailarina. A dança foi me formando.

Na 6ª edição do Festival de Inverno da UFMG, Denise foi para Ouro Preto estudar dança com o professor visitante Clyde Morgan. O comportamento não tradicional com as contradições da época pode ser observado em relação ao ambiente em que viveu Denise, seu aprendizado não fora convencional, como não era o meio artístico no qual ela se inseria.



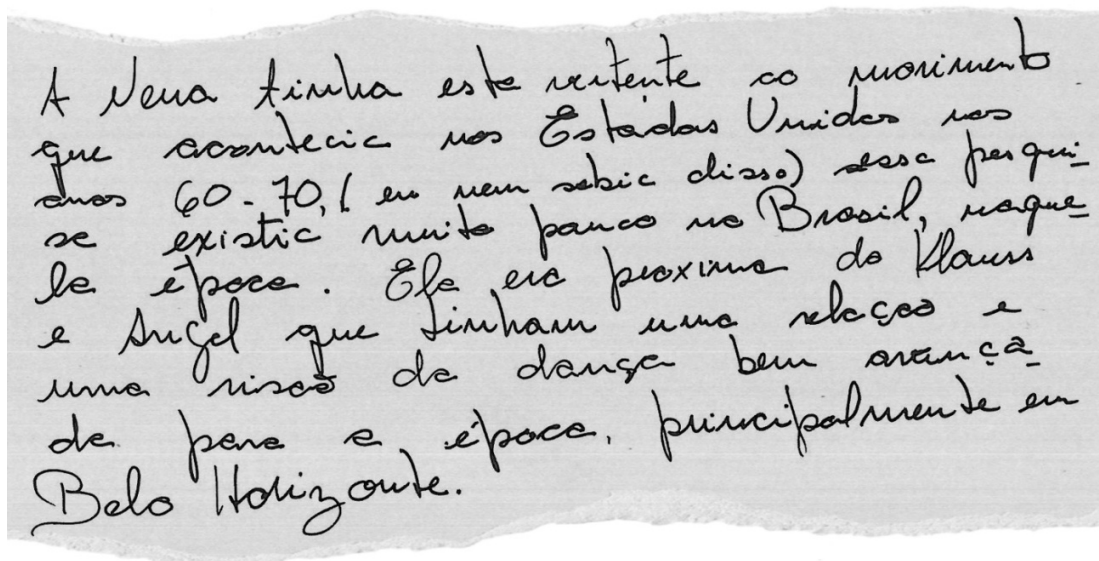
Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto / MG
 À esquerda: Denise Stutz, Rodrigo Pederneiras, (...), Marilene Martins e Oscar
 Araiz ao fundo, em primeiro plano à direita outras participantes.
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga

O namoro na adolescência com um estudante de dança, Rodrigo Pederneiras, transportou a vivência das descobertas amorosas para dentro da sala de aula. A formação em dança de Denise ficou envolvida em uma rede de interesses entre juventude e paixão. As aulas de dança, unidas ao namoro, potencializou a dedicação e a entrega à dança aconteceu como parte do processo.

*Começamos e dançar juntos me
 trans-forme.*

O *Trans-Forma - Grupo Experimental de dança* surgiu em consequência ao trabalho desenvolvido na Escola de dança de Marilena Martins, que passou a chamar *Trans-Forma, Centro de dança contemporânea*.

Disseminando um pensamento amplo de dança, o grupo Trans-Forma continha a gênese da pesquisa em movimento de sua fundadora, como seu próprio nome - grupo experimental de dança - a demonstrar em sua nomeação o caráter experimentalista, e abrigava em suas concepções e no fazer artístico a proposta de inovar, a abertura investigativa para uma nova estética de dança.



A Nena tinha este vertente ao movimento que acontecia nos Estados Unidos nos anos 60-70, (e nem sei disso) essa pesquisa existia muito pouco no Brasil, naquela época. Ela era próxima do Klaus e Angel que tinham uma relação e uma visão de dança bem avançada para a época, principalmente em Belo Horizonte.

Como cada período carrega consigo transições e permanências, ao mesmo tempo em que Marilene Martins propunha continuidade ao trabalho iniciado por Klauss Vianna, outros segmentos resistiam na perpetuação de modelos acadêmicos estabelecidos e aceitos artisticamente.

Em 1971, mesmo ano de criação do Grupo Experimental de Dança Trans-Forma, a cidade de Belo Horizonte anunciou também sua companhia oficial de dança, vinculada à Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes, denominada, na data de sua criação, Corpo de Baile Oficial de Minas Gerais, dirigida por Carlos Leite.

Enquanto, de um lado, instaura-se espaço para a experimentação de linguagem em oposição à cultura vigente, o grupo *Trans-Forma*, de outro, estabelece-se a técnica do balé clássico como uma linguagem apropriada para a dança reconhecida pela oficialização de uma companhia de dança pelo Estado, o

Corpo de Baile de Minas Gerais. Polarizavam-se dois momentos da dança simultâneos na capital, um apoiado na cultura, até então, marginal, da dança moderna e, outro, no formalismo da tradição clássica.

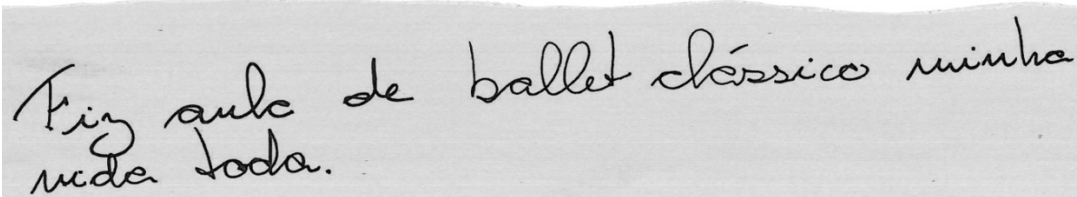
A escola Trans-forma queria quebrar com uma formalidade imposta de dança, propunha um não-conformismo ao modelo corporal tradicionalmente construído, confluyente com a modernidade contracultural vivida na época.

Ao entrar na escola e no respectivo grupo, Denise dançou algumas criações de Marilena Martins, como *Rhythmetron* (1971), *Suite de Bach* (1971) e outras criadas pela professora com colaboração de José Adolfo Moura, como *Polymorphia* (1971) e *Mandala* (1972).

Segundo Arnaldo Alvarenga (2002), na coreografia *Suite de Bach*, a linguagem de movimentos remetia ao estilo clássico, porém com particular despojamento⁴⁰. Em *Rhythmetron*, a pesquisa de movimento aproximava-se de uma brasilidade, seja pelo ritmo, seja por uma sensualidade não-premeditada com as ondulações do corpo. Em *Polymorphia*, os bailarinos faziam uso de elásticos em cena em uma coreografia com efeitos de grande impacto visual. Estas foram criações no momento inicial do *Grupo Trans-Forma*, que aos poucos lançava mão das experimentações cênicas na conservadora capital dando um passo adiante pelo rompimento de linguagem clássica na dança.

Suite de Bach retratava uma das transições da época: a ligação com a técnica clássica, afinal todos os bailarinos, inclusive os modernos, tinham seu treinamento cotidiano respaldado pelos fundamentos da linguagem clássica. O que faziam era destacá-la do repertório clássico e iniciar um desapego de suas sequências e formas fixas.

⁴⁰ Não existe acervo videográfico das obras coreográficas realizadas pelo grupo Trans-Forma em sua fase inicial. As análises e descrições de movimentos foram transportas de depoimentos de artistas que tiveram contato ou dançaram estas coreografias na época de sua realização.



Fiz aula de ballet clássico minha
mãe toda.

Com coreografia homônima, *Rhythmetron* também integrava o repertório dançado pelo *Grupo de Balé do Recife* (GDR), no nordeste do país, em 1970. Como escreveu SIQUEIRA (2004), a coreografia *Rhythmetron* do GDR trazia questionamentos sobre aspectos culturais e comportamentais do ser humano. Era uma coreografia envolvida por uma atmosfera rítmica estreitamente vinculada aos movimentos coreográficos, apresentando uma composição musical feita por Marlos Nobre de Almeida com aproximadamente 37 instrumentos de percussão proporcionando uma musicalidade apreciada por se reconhecer brasileira.

Esta mesma musicalidade associada à brasilidade era buscada pelo Grupo Trans-Forma, em Belo Horizonte, o que fazia dos dois grupos, distantes geograficamente, próximos em seus propósitos artísticos. A relação entre música e dança sempre foram estreitas, da orquestra com o balé clássico à ritmicidade percussiva com os princípios da modernidade.

A coreografia *Polymorphia* fazia uso de efeitos visuais inspirados nas criações de Alwin Nikolais⁴¹, diretor e coreógrafo norte-americano que “na década de 70, estava no apogeu” (NAVAS & DIAS, 1992, 131) com os espetáculos incríveis de luz, som e projeções. José Adolfo Moura, colaborador de Nena, tinha visto os efeitos cênicos de Alwin Nikolais - projeção de slides, elásticos, as placas com os quadrados - e incorporou as ideias do diretor em propostas para o grupo, mesmo sem esclarecer pontualmente de onde vinham. Essas ideias fizeram sucesso junto ao público mineiro como amostra inovadora da cena local.

⁴¹ Do fim da década de 1960 até início da década de 1980, Alwin Nikolais visitou várias vezes o Brasil por ter patrocínio do governo americano e também pela viabilidade de viajar com uma companhia com número de integrantes relativamente pequeno (dez, no máximo) e equipamento eletrônico complexo porém portátil. (DIAS, 1992, 131)



Suite de Bach- Grupo Trans-Forma
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga



Rhythmtron- Grupo Trans-Forma
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga



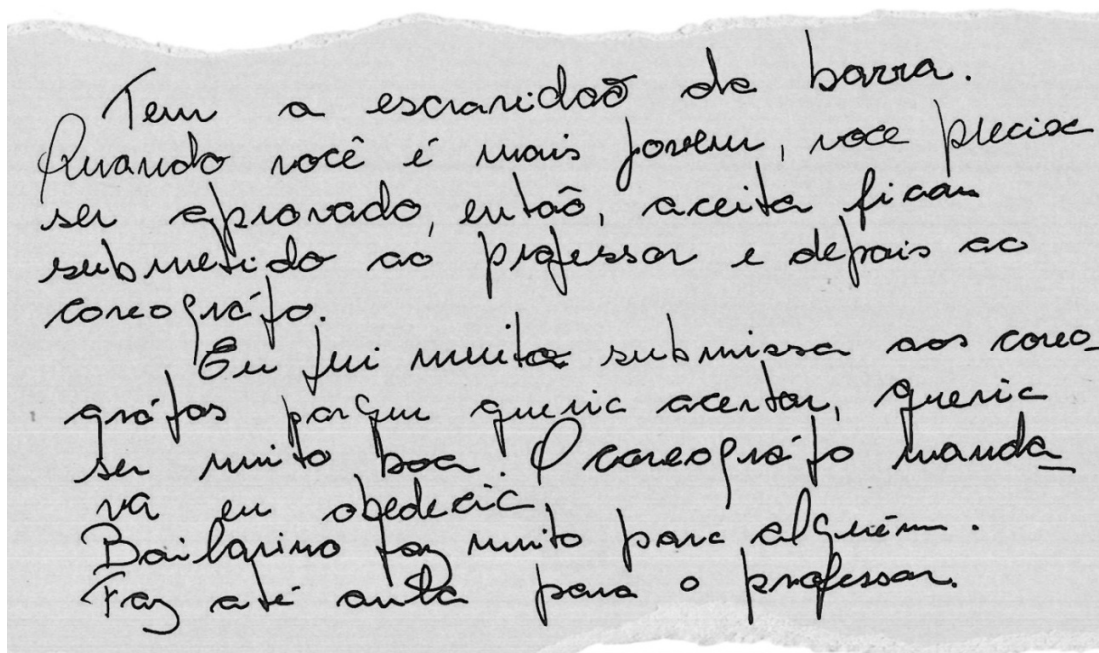
Polymorphia- Grupo Trans-Forma
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga

Se em aspectos técnicos corporais, ser moderno na década de 1960 era uma “flexibilização do balé clássico” (RUBIN, 2002, 57), na década seguinte, ser moderno era receber outras referências corporais, algumas delas pautadas na dança moderna americana. “A vontade de expressar livremente, através das linguagens da dança em uma temática mais simples e natural dos artistas do Grupo Trans-Forma” (REIS, 2005, 98) não significava ausência de padrões estéticos, pois a dança, como arte, não prescinde de códigos da linguagem. Contudo, o desejo de liberdade encontrava porto, sim, em outras formas de se fazer dança, em um caminho distinto das narrativas burguesas e fantásticas dos repertórios clássicos tradicionais.

Os ares de mudança, considerado o início experimentalista do modernismo, foram almejados por meio de abordagens corporais de treinamentos ampliados do fazer clássico tecnicista (ou o clássico mais suave proposto por

Klauss Vianna), com incursões em treinamentos técnicos de dança moderna americana, trazidos pelos professores convidados como Freddy Romero ou Gerry Maretzky⁴². As asas da modernidade chegavam também a Minas pelas referências estéticas americanas - Alwin Nikolais e Alvin Ailey - e possivelmente pelos caminhos expressionistas alemães nas visões holísticas integrativas do corpo de Rolf Gelewsky.

Denise, junto a passionalidade do namoro com Rodrigo Pederneiras e do corpo em descoberta da dança, dedicou-se ao estudo técnico da dança atendendo as exigências de professores e coreógrafos. Acostumada a se calar, mesmo na adolescência, Denise dançava sem questionamentos ou indagações sobre o seu fazer.



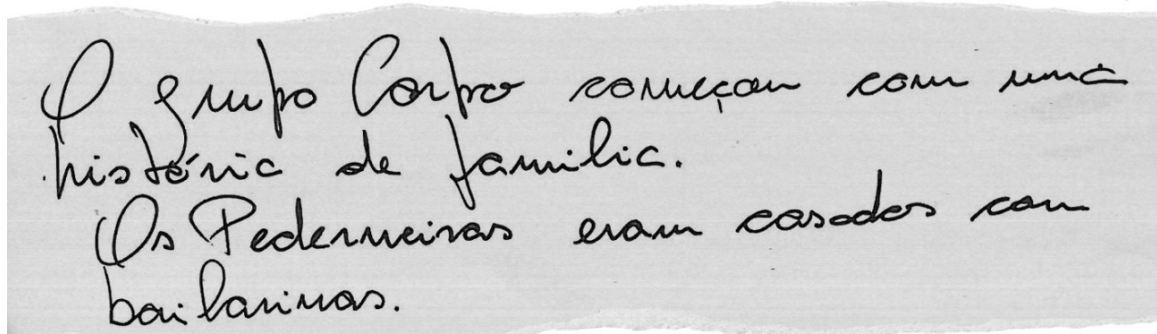
Tem a escravidão de barra.
Quando você é mais jovem, você precisa
ser aprovado, então, aceita ficar
submetido ao professor e depois ao
coreógrafo.
Eu fui muito submissa aos coreó-
grafos porque queria acertar, queria
ser muito boa. O coreógrafo manda-
va eu obedecer.
Dançarino faz muito pouco para alguém.
Faz até nada para o professor.

⁴² Freddy Romero dançou na Cia. de Alvin Ailey, nos EUA e, Gerry Maretzky estudou com Alwin Nikolais.

Na década de 1970, o bailarino deveria ter um corpo treinado e hábil em um vocabulário técnico codificado para desempenhar seu papel de intérprete nas coreografias tanto clássicas quanto modernas. Um bom bailarino deveria ter o treinamento corporal específico da linguagem coreográfica, apto a dançar o repertório de passos escolhidos pelo professor e coreógrafo. O ambiente fértil do Trans-Forma, escola e grupo, entrelaçados entre si, impulsionaram a carreira artística de muitas personalidades da dança mineira.

Pelo grupo passaram inúmeros artistas da cena contemporânea de dança⁴³ e, foi no Trans-Forma, a vivência inicial de Denise Stutz com a família Pederneiras.

No final de 1974, o *Trans-Forma* dança *Missa* com quatro novas coreografias, *Pranto* e *O que tinha que ser*, de Marilene, *A Dois*, de Rodrigo Pederneiras e *Terra*, de Ivaldo Bertazzo. Em 1975, Denise, seu namorado Rodrigo Pederneiras e mais seis bailarinos integrantes do *Trans-Forma* deixam o grupo para investir em um novo empreendimento artístico: a criação de uma nova escola e um novo grupo de dança. Uma turma de jovens cheia de ideais, apaixonados pela dança e entre si. Estes amantes da dança formaram uma comunidade familiar e profissional: eram irmãos e namoradas em um estreito relacionamento afetivo.



O grupo Corpo começou com uma história de família.
Os Pederneiras eram casados com bailarinas.

⁴³ Miriam Pederneiras, Rodrigo Pederneiras, Pedro Pederneiras, José Luís Pederneiras, Dudude Herrmann, Arnaldo Alvarenga, Lydia Del Picchia, Lelena Lucas, Tarcísio Ramos, entre tantos, em diferentes fases do grupo.

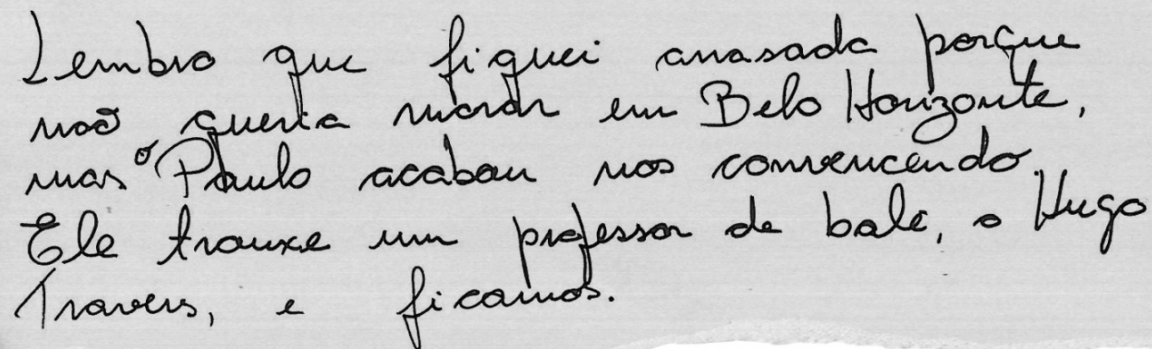
3.1.3- Comunidade imaginada

Éramos muito jovens, eu e Rodrigo,
e não queríamos ficar em Belo Horizonte.
Era uma fase de fazer muitas aulas.
Começamos a dançar seriamente e
fomos morar em Buenos Aires, na casa
de Bettine e do Freddy. Rodrigo
dançava com Araújo e eu queria
fazer muita aula de balé, queria ter
muito técnica.

A minha memória é essa...
Quando voltamos para B.H., o
Paulo falou:

- Vamos fazer uma escola de dança.
E eu falei: - Não furo, quero estudar.

“No início, todos íamos a reboque do Paulo (Pederneiras), das suas idéias. (...)” (Rodrigo Pederneiras apud REIS, Sérgio, 2008, 46).



Lembro que fiquei ansado porque
nos queria mudar em Belo Horizonte,
mas Paulo acabou nos convencendo.
Ele trouxe um professor de bale, o Hugo
Travers, e ficamos.

Depois da experiência de dançar no Grupo Trans-Forma, participar de cursos no Festival de Inverno da UFMG e ter contato com outros profissionais da dança, o jovem casal viaja para Buenos Aires para aperfeiçoar os estudos em dança.

Em Buenos Aires, Rodrigo Pederneiras dançou como convidado na Companhia de Oscar Araiz (Ballet Contemporâneo de Buenos Aires) e, em uma das idas e vindas para o Brasil, a ideia de montar uma escola própria de dança - visto que grande parte da família Pederneiras estava interessada nesta proposta - vem à tona. Com intenção de Paulo Pederneiras, irmão de Rodrigo, que também namorava uma bailarina, os esforços familiares se uniram em prol deste investimento. A família Pederneiras inaugurou sua própria escola de dança que gestou a criação do grupo Corpo formado inicialmente pela família Pederneiras, as namoradas dos rapazes da família e amigos de dança.

Entre as décadas de 1960 e 1980, a configuração escola-grupo de dança era bastante comum⁴⁴. Os grupos de dança eram emergentes de sua escola de formação, local este de capacitação de bailarinos e possibilidade de aprendizado em dança. Os grupos de artistas da dança encontravam-se amparados por uma escola, seguindo uma referência de estética de dança vivenciada no ambiente de formação e também apoiados financeiramente por ela, através de alunos iniciantes e espaço de trabalho.

⁴⁴ Tal como a escola e o Ballet Stagium, o estúdio e o grupo de dança Cisne Negro (SP), a escola de Carlos Leite e o Ballet de Minas Gerais, a escola e o Ballet Klauss Vianna, a escola e o Grupo Trans-Forma (MG) (DIAS, 1992; ALVARENGA, 2002).

A existência de uma escola de dança facilitava duplamente a emergência de um grupo de dança. Integrantes do grupo poderiam surgir dos próprios alunos, como uma seleção para os de melhor desempenho, e o local serviria de base para os ensaios sem custos adicionais de locação, com o papel de subsidiar financeiramente o grupo através do pagamento das mensalidades de dança sustentando o espaço físico. Os bailarinos profissionais do grupo também poderiam desenvolver atividades de docência na escola para complementar os rendimentos financeiros, muitas vezes insuficientes, com cachês advindos das apresentações de espetáculos.

A *Escola de Dança Livre Corpo*, denominação inicial da escola fundada pelos “Pederneiras”, promovia cursos de balé clássico, dança moderna, ginástica e yoga. Foi sediada primeiramente na casa da família, depois, foi construída uma sede própria, em Mangabeiras, com salas de aula, galeria de arte, laboratório de fotografia e um teatro (REIS, 2008, 42).

Eu era muito nova e fazia muitas aulas de dança.

Eu queria ser uma bailarina, ser espetacular. Eu não tinha a menor condição de ser, mas eu queria ser assim... Marcia Haydée.

Eu não tinha o menor talento para isto, mas era esse o meu olhar dessa época.

Eu tinha vontade de dançar Béjart e tinha um sonho: dançar em uma grande companhia.

A Escola de Dança Corpo já nasceu com a intencionalidade de formar uma companhia, um grupo. Como Rodrigo Pederneiras mesmo declarou, o Corpo “não surgiu sem pretensão” (REIS, 2008, 46) e as iniciativas iniciais mostraram a ousadia destes artistas que souberam bem aliar isto à competência e à dedicação no fazer dança.

O sonho de Denise era dançar, colocar o corpo em movimento em fruição da dança, mas para poder dançar, aprender sequências coreografadas, era preciso integrar um grupo de dança, um coletivo, pois a experiência da dança advinha de um fazer comunitário. Não havia espaço para bailarinos fora de um grupo, posto que a práxis da dança se dava, na grande maioria da vezes, na coletividade⁴⁵.

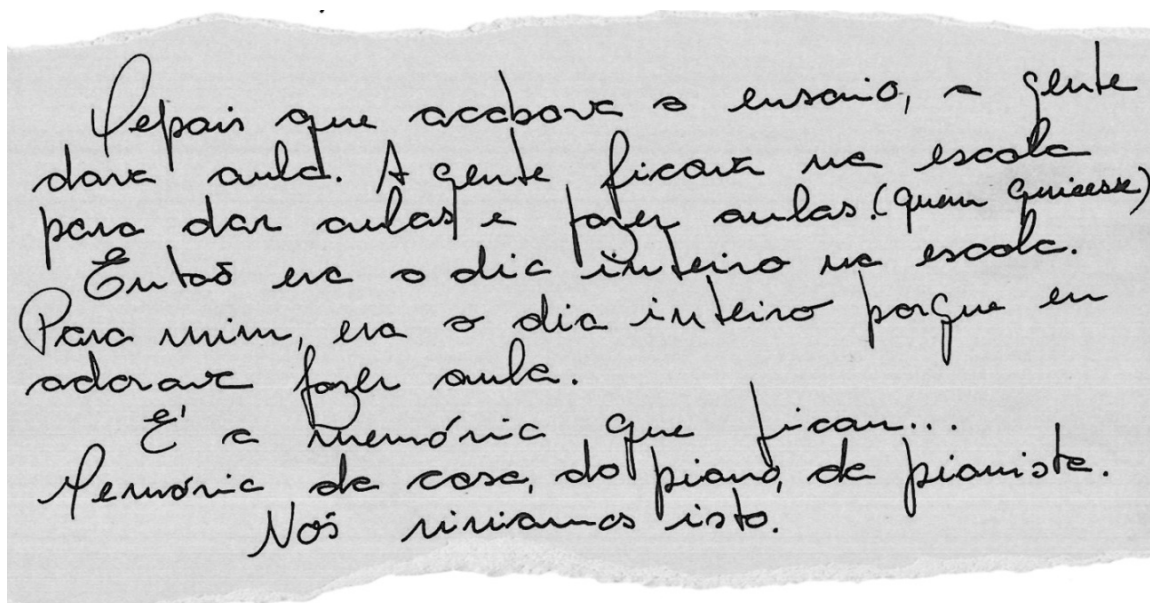
Os exemplos que chegavam ao Brasil de uma “boa dança” confirmavam este procedimento criativo. As grandes referências durante a década de 1970 eram as companhias estrangeiras que se apresentavam no Brasil, tais como o Balé do Século 20 (*Ballet du XXe Siècle*) de Bèjart, responsável pela ampliação de público com a popularização da dança em espetáculos que traziam a cena gestos teatralizados e um esteticismo de vanguarda com “coreografia moderna de base clássica” (DIAS, 1992, 98). Ou seja, eram as grandes companhias europeias e americanas que podiam excursionar seus trabalhos trazendo as inovações técnicas de produção cênica.

Para se dançar em Companhias era necessário investir no desempenho técnico da execução da dança, ou seja, era requisitada especialização de movimentos em ações determinadas pela linguagem de dança abordada pelo coreógrafo - criador. A aquisição de domínio técnico da dança era almejada pelos bailarinos e conquistada através de muitas repetições em aulas de dança, local de treinamento do trabalho coletivizado.

Nas aulas de dança o domínio de vocabulário pretendido é aprimorado e, nestes rituais cotidianos, dá-se condução ao movimento do corpo pelo modo

⁴⁵ Com exceção de Marilena Ansaldi, que em agosto de 1975 estreou um solo de dança “Isso ou aquilo” na cidade de São Paulo, eram raros os trabalhos de bailarinos solistas fora de grupos de dança, fossem eles estáveis ou não. (DIAS, 1992, 135-136)

que o professor entende e concebe dança. Para fazer da sua dança, a dança pretendida pelo criador-coreógrafo, Denise se exercitava arduamente no treinamento corporal, com disciplina e comprometimento desta escolha em dançar.



Os jovens bailarinos do Grupo Corpo usavam a escola para aulas e ensaios com muita dedicação para atingirem um bom grau de profissionalização no desempenho do espetáculo de estréia. Do aprendizado à docência da dança, a iniciação do ensinar dava-se de passagem rápida pelo bem executar danças.

Tradicionalmente sem formações pedagógicas específicas, um bailarino estaria habilitado a ensinar dança se bem a executasse, aprovando a equação: *Quem sabe fazer, sabe ensinar a fazer*. Os professores de dança eram formados pela prática do dançar e a profissão docente consistia uma geração de renda para os bailarinos. Ensaiar e ministrar aulas de dança acontecia como fatos entrelaçados da carreira artística.

O que aconteceu na época...
Nós saímos de casa e fomos morar na
escola, em uma sala da escola. Eu não
sei se estou enganada, mas tinha algo
muito legal porque trouxeram a Fafa de
Belém, a Nana Caymmi e todos dormiam
na escola. As salas viraram quartos.
Até o Oscar Azeiz tinha um quarto
na escola. Tinha muito coisa romântica
e hippie da época.

O Grupo Corpo exerceu o papel de uma micro comunidade artística mais do que inventada, imaginada, “no sentido de que faz sentido para a ‘alma’ e constitui objeto de desejo e projeções” (ANDERSON, 2008, 10), fazendo da conexão de estar junto um exercício legítimo e profundamente emocional; quase uma questão de parentesco ou religião.

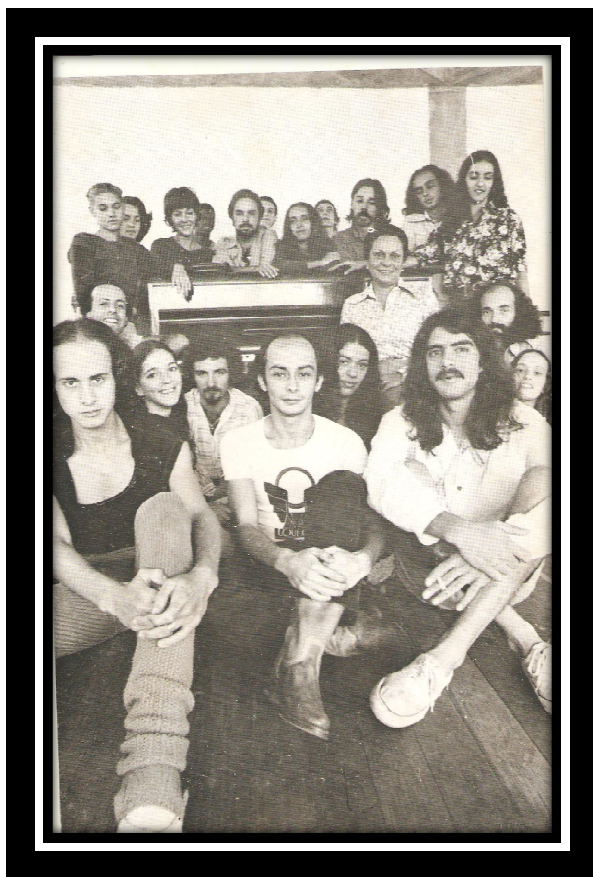
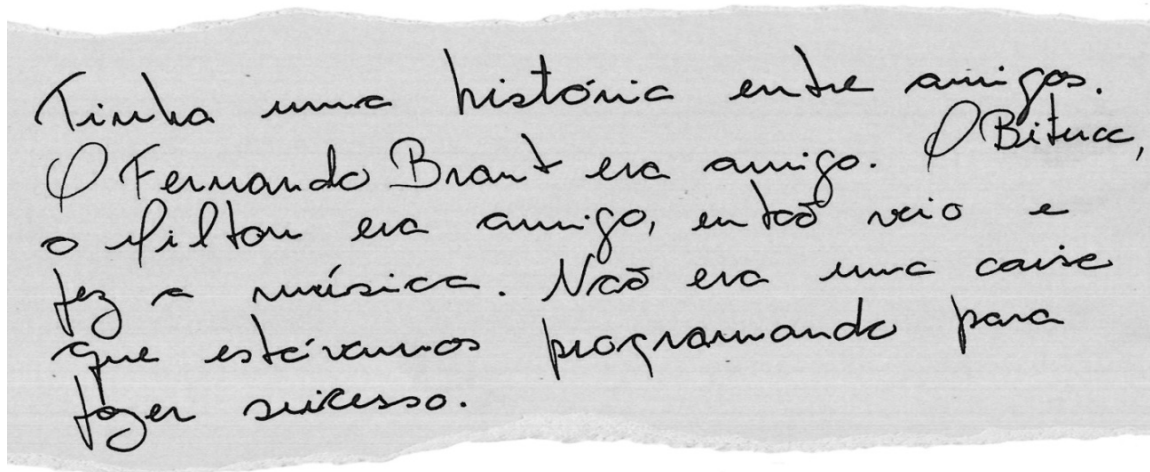


Foto do período inicial do Grupo Corpo
Acervo pessoal de Denise Stutz

No caso do Grupo Corpo, a comunidade artística tinha - também - relações de parentesco, pois “os Pederneiras” estavam entre irmãos. O grupo foi imaginado e vivido por Denise como uma micro comunidade artística, dentro de seu pensamento “*hippie e romântico*” da época, pois independente das hierarquias e desigualdades no grupo existentes, era concebido como uma estrutura de relações horizontais. Estas relações aparentemente horizontais, a camaradagem entre amigos estabeleceu a ideia do “nós” coletivo, irmanando relações distintas.

3.1.4- A primeira criação do Corpo



A ousadia e competência foram características da criação da escola, do grupo e também do primeiro espetáculo do Grupo Corpo: *Maria, Maria*. O tema da brasilidade estava no ar e saber representar a estética brasileira em signos artísticos era fator importante para o sentimento de nacionalidade que também pairava no país. Nada mais providencial para a estreia de um novo grupo que “nasceu da ventania que soprava uma dança que falasse português” (KATZ, 1995, 85).

O espetáculo *Maria, Maria* veio responder ao anseio de brasilidade – uma busca desde Klauss Vianna na cidade – e o sucesso deste projeto bem elaborado não veio fora de contexto. Tanto o tema brasileiro para a criação de estreia, bem como uma sonoridade brasileira escolhida, já estava em voga no país e nas Gerais deste período.

Neste momento de repressão, década de 1970, os artistas buscavam o Brasil, e em diferentes pontos deste país continental houve procuras pela brasilidade da dança cênica: em São Paulo, o Ballet Stagium (1971); em Recife, o Balé Armorial do Nordeste (1976); em Curitiba, o Ballet Guaíra; e em Belo Horizonte, o Trans-Forma (1971) e o Grupo Corpo (1975).

Não é, porém, apenas o assunto, o tema que torna uma obra brasileira, são os princípios construtores dela, os valores e as características dessa obra como arte. Assim, neste caminho de construção da dança cênica brasileira, outros e novos experimentos avançam por este campo a desvelar. As experimentações artísticas do sudeste alçadas tanto pelo Corpo, quanto pelo Stagium, eram inovações para a década de 1970, e estes grupos ousavam discutir assuntos através de uma estratégia cênica que a dança não tinha hábito de abordar.

O ambiente era de descoberta de uma nacionalidade brasileira para a dança, como já havia acontecido nas outras linguagens artísticas. Em Minas Gerais, a modernidade mais tardia, trouxe ares do Brasil e o Grupo Corpo respondeu ao desejo da população-plateia, reunindo personalidades que já estavam presentes na dança mineira para construir uma história particular de perenidade na dança.

O grupo de dança Trans-Forma já havia “acostumado os ouvidos do público da dança a escutar músicas brasileiras” em substituição aos clássicos que predominavam nas apresentações de dança (REIS, 2005, 104). O cantor mineiro, Milton Nascimento, já era conhecido na dança. Em *Missa* do Trans-Forma, Edu Lobo e Milton Nascimento (o Bituca) estavam presentes em trechos cantados (REIS, 2005).

Oscar Araiz era um dos coreógrafos do momento. Em 1973, coreografou *Adagietto* e *Concerto Ebony*⁴⁶ para o Ballet Stagium, em São Paulo. Em 1974, criou *Coral* para o Trans-Forma (REIS, 2005), mas seu contato com o público belo-horizontino se deu inicialmente por suas participações no Festival de Inverno de Ouro Preto, em oficinas e apresentações.

⁴⁶ Em 1973, O Ballet Stagium dança *Concerto de Ebony* no Xingu, para os índios. Uma experiência marcante para a dança cênica do Brasil.

Quando conheci o Oscar Araiz, ele
criava espetáculos que exigiam muita
técnica. Eram ótimos bailarinos com
muita técnica. Era o começo do lecto-
dança, mas tudo muito formal. E, na
época todos se apaixonaram por
estes espetáculos. O show. Forma era
mais, pesquisa, mais marginal. (no ótimo
sentido)
Parece que ficou ficou entranhado em outro
contexto, em um formato bem espetacular.
Acho que tinha a influência americana de
~~Alvin Ailey~~. Ele lembra do Revelations.
Alvin Ailey era uma referência para nós.
O Freddy, nosso professor, foi tendo sido
bailarino do Alvin Ailey.

Oscar Araiz, embora de nacionalidade argentina, soube adotar, e exercitou, a “*brasilidade necessária*” para a dança naquele período. A parceria Argentina / Minas Gerais, com Fernando Brant, responsável pelo roteiro, e Milton Nascimento, pela música, foi capaz de compor uma estética brasileira para *Maria, Maria*⁴⁷. Eles “legitimaram e foram legitimados como representantes do que se entendia por dança brasileira” (KATZ, 2005, 73), ou o que se queria representar como brasilidade na dança naquele momento.

⁴⁷ Para completar a criação do espetáculo, Renata Schussheim assinou o figurino, Suzana Otero Leal, a ambientação - ambas de Buenos Aires - e Fernando Velloso junto a Paulo Pederneiras, a iluminação.

Já visto que a brasilidade não estava impressa na composição dos movimentos, mas na ideia-tema expressa por eles, esteve descolada a ideia de forma-conteúdo na dança. O repertório dançado estava apoiado em elementos da dança moderna americana (forma dançada), inclusive decorrente de discursos pronunciados por outros espetáculos (Revelations), e que trouxeram para *Maria, Maria*, a incorporação do tema tradutor do Brasil (conteúdo) para aquele período especificamente.

O reconhecimento de uma boa obra de dança brasileira, por parte dos brasileiros que se reconheceram nela, foi para os mineiros um motivo de orgulho, pois o Estado de Minas pôde representar internacionalmente um trabalho artístico nacional considerado fora dos propósitos folclóricos e do decorrente agrado exótico que causava na platéia do exterior.



Acervo pessoal de Denise Stutz

O cartaz preto e branco enorme dependurado na porta anuncia que Maria, Maria, 'teatro-dançado' do Grupo Corpo da Escola de Dança Livre de Belo Horizonte, está se apresentando pela primeira vez na Europa. (...) O Jornalista Remy Kolpa, do jornal de esquerda Libération escreveu que 'Maria, Maria é um espetáculo diferente de imagens clássicas do Brasil, samba e plumas. Se existem plumas, elas estão lá para ilustrar o candomblé. Maria, Maria é um espetáculo fascinante do princípio ao fim'. (In Maria, Maria: O Balé mineiro na doce aventura da Europa, reportagem de Alberto Villas, especial de Paris para o Estado de Minas, 24/12/1978).

A Canção-título *Maria, Maria* que sobreviveu além da produção de dança, fala da mulher comum, das tantas *Marias* que precisam *ter força, ter raça, ter sonho sempre*⁴⁸. Cantada nas vozes de Milton Nascimento, Nana Caymmi, Fafá de Belém e Beto Guedes; a trilha sonora foi uma das responsáveis pelo bom acolhimento do espetáculo.

A cena inicial do espetáculo era feita por uma bailarina, representando Maria, a realizar movimentos de lavar roupa sentada no chão, com a narração gravada de Milton Nascimento introduzindo o tema:

Maria, Maria, um simples nome de mulher, corpo negro de macios segredos, braços fortes trabalhando o dia. Memória da longa desventura da raça. Mulher pantera, fera. Uma pessoa que nos deixou a verdadeira sabedoria dos humildes, dos sofridos, dos que têm o coração maior que o mundo.

⁴⁸ “Mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter sonho sempre. Quem traz a fé nesta marca possui a estranha mania de ter fé na vida” (Trecho da canção Maria, Maria).

Em Maria Maria, todos os movimentos foram traçados e criados pelo Araiz.

Ele chegava com os passos e as coreografias prontas e passava para gente.

Eu tinha o desejo de ter muita técnica, mas meu corpo nunca foi disponível. Trabalhei mas nunca tive a beleza ou a eficiência de uma bailarina clássica.

É sempre tive dificuldade em decorar passos porque para mim não fazia sentido. Eu achava que tinha uma deficiência por não memorizar, então ficava trabalhando sozinha e criando sentido no que dançava, criando imagens.

Em Maria Maria, eu me lembro de buscar sentido para aquilo que eu dançava. Eu ouvia a música diferente de contagem dos passos.

Maria, Maria celebrou o coreógrafo Oscar Araiz na história da dança brasileira ao criar em cenas dançadas o tema do Brasil dos humildes, dos sofridos, um Brasil trabalhador, festivo, religioso e mestiço de culturas. Oscar Araiz, hábil em coreografar para grupos, criou as cenas dançadas, cabendo aos intérpretes

bailarinos, não menos importantes neste processo, realizar suas “transcrições ao estabelecer trânsito entre singularidades” (ROCHA, 2009, 66).



*Foto de Maria, Maria com Denise Stutz ao centro com peneira na mão
Livro Grupo Corpo - Companhia de Dança (1995)*

O cotidiano de elaboração de um espetáculo de dança era feito de forma mais tradicional e, até podemos dizer, de certa forma, hierárquica. O coreógrafo detinha a autoria da criação e os bailarinos desempenhavam o papel de executores dos movimentos e sequências de passos criados por ele. Nesta relação, o corpo do bailarino, estava a serviço do coreógrafo, é ele que ditava o que o corpo em dança deve executar. O corpo do bailarino seguia os treinamentos e construía as habilidades técnicas e codificadas artisticamente para responder aos anseios de execução do coreógrafo, como um corpo-objeto do outro. O corpo se estabelecia cenicamente a partir do outro e o prazer da dança pelo bailarino se encontrava na própria experiência cinestésica do executar.

É a gente nem entendia o que era improvisação. Lembra de uma vez que vimos os bailarinos do Alvin Nikolais fazendo uma prática de improvisação e nós conseguimos entender muito bem o que era.

Éramos meio hippies, mas bem caetés na ~~se~~ mesma risada de dança.

A improvisação como elemento de criação em dança, com procedimentos de partilha criativa entre bailarinos e coreógrafos-diretores era experienciada em outros ambientes da dança, próximos ao movimento contracultural da época.

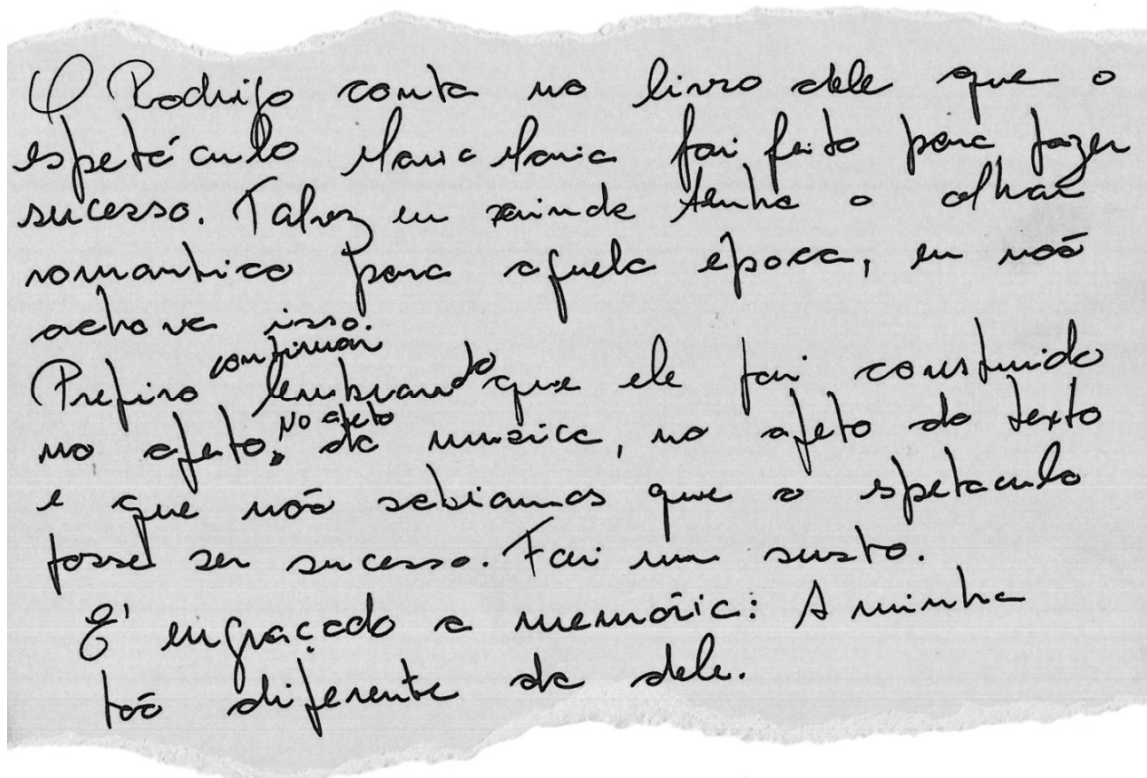
Denise relatou que, em suas vindas ao Brasil, Alvin Nikolais trazia propostas envolvendo improvisação, mas os bailarinos do curso, na época, não compreendiam *no corpo* este procedimento de realização de danças. As experimentações em dança vividas no grupo Trans-Forma, aparentemente mais próxima desta feitura, não apresentaram tempo suficiente para que se instaurasse nos corpos dançantes, estes procedimentos.

Era presente nos trabalhos e dramatica
função de contar uma história. Isto
era comum nos espetáculos da época.
Se fizermos um paralelo com a dança
clássica podemos pensar nos românti-
cos, Silfides, Giselle. ~~Obviamente em~~
Maria Maria também tem sua drama-
tica ^{escrita para} função de contar uma história (obvie-
mente em outro contexto político e
histórico) ~~ao longo~~ Tem uma narrativa
com começo, meio e fim. Conta a
história ^(a história) de uma mulher. O drama desta
mulher é todo narrado com fala e
movimento.

Maria, Maria contava em gestos e palavras uma história linear acompanhada pelo público em momentos clímax de romantismo, luto e celebração ritualística. Uma combinação estrutural de dar fôlego ao espetáculo do seu início ao fim. Nas palavras de seus criadores, Maria, Maria condensava um momento de experimentação,

Tratado como *musical*, *drama dançado*, *teatro dançado* e também *dança dramática* (Jornal O Globo, 07-04-1976), as múltiplas denominações continham em si a procura de um referencial estético ainda em formação e denunciavam também as qualidades narrativas daquela coreografia que, em consonância com os musicais, e mesmo os balés de corte e as óperas, ora representava a música e o texto narrado, ora os ilustrava.

O Grupo Corpo, em sua estreia, correspondia aos modelos culturais da metrópole moderna: um balé distanciado dos padrões puramente europeus e exclusivamente clássicos, com referências nacionais envoltas em qualidade cênica e apuro técnico.



O Rodrigo conta no livro dele que o espetáculo *Maria, Maria* foi feito para fazer sucesso. Talvez eu ainda tenha o olhar romântico para aquela época, eu não acho ^{isso} ^{confirmar} ^{no objeto} ^{de} ^{arte} ^{musical} ^{no} ^{afeto} ^{do} ^{texto} ^e ^{que} ^{não} ^{se} ^{viu} ^{que} ^o ^{espetáculo} ^{foi} ^{em} ^{sucesso}. Foi um susto.
É engraçado a memória: A minha
tão diferente de dele.

O sucesso de *Maria, Maria* foi enorme. O Grupo Corpo excursionou por diversos países, com críticas positivas em diferentes jornais. *Maria, Maria* foi dançado durante aproximadamente dez anos, estabelecendo um recorde na produção local. O sucesso fez com que a peça fosse requisitada em turnês, mesmo após a estreia de outros trabalhos do grupo. Tornou-se um marco, um “mini-emblema” (KATZ, 1995, 135) da dança brasileira no exterior: “Em Paris, lotou 24 espetáculos no *Théâtre de La Ville*, entre novembro e dezembro de 1978, recebendo mais de mil pessoas por dia” (KATZ, 2005, 73).

Estou me lembrando agora...
para nós, era normal fazer sucesso.
O Palácio das Artes lotado todos os
dias com fila para conseguir ingresso.
Eu tinha mais ou menos 16, 17 anos
e o mais velho 23 ou 24. O sucesso
ficou comum, todo lugar que dançá-
vamos era lotado. Até o teatro municipal
de São Paulo estava lotado, tinha filas,
espinhada de gente.
Maria Maria foi um grande momento.
Nunca tinha acontecido nada igual.

Foi com *Maria, Maria* que o Grupo fez sua primeira apresentação em praça pública no Brasil, para um público calculado em 50 mil pessoas, na Praça do Papa, em Belo Horizonte. A montagem técnica do espetáculo ficou em 250 mil cruzeiros⁴⁹, o que na época representava uma alta produção cênica, correspondente ao valor de hoje de 365 mil reais (R\$ 365.000,00)⁵⁰, uma quantia equivalente a produção de um espetáculo de grande porte.

Com as diversas apresentações, o Grupo Corpo pôde aprimorar sua profissionalização em cena por meio do amplo contato com o público. Os deslizos estéticos/conceituais de *Maria, Maria* não chegavam a borrar a aceitação do público e o prestígio do trabalho artístico/coreográfico.

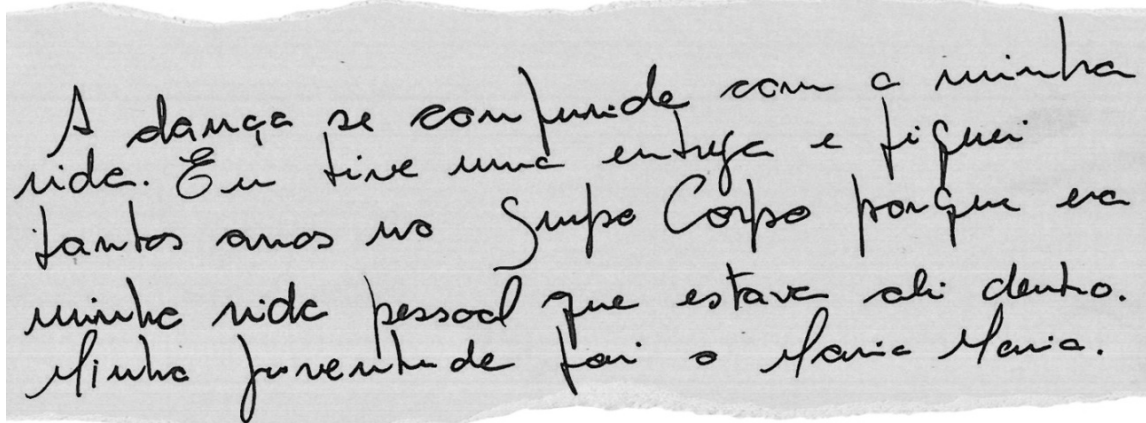
⁴⁹ Segundo reportagem do jornal Estado de Minas, em 01/05/1976.

⁵⁰ Atualização do valor por um índice financeiro IGP-DI in www.calculoexato.com.br. Acesso em outubro de 2009.

O jornal *Le Monde* fez uma crítica ao espetáculo: *'Maria, Maria é uma espécie de Mãe Coragem que atravessa uma existência difícil, sem perspectivas e morre solitária. Infelizmente seu retrato – dividido por quatro bailarinas brancas, cada uma mais esbelta que a outra – torna-se inconsistente, o que é lamentável, considerando que esse personagem vivido e sofrido, deveria ser a linha de força do espetáculo'* (In *Maria, Maria: O Balé mineiro na doce aventura da Europa*, reportagem de Alberto Villas, especial de Paris para o Estado de Minas, 24/12/1978).

Mesmo após o sucesso, o grupo ainda viveu períodos de desestabilização financeira, então, as apresentações de *Maria, Maria* ajudavam o grupo a reverter o trabalho artístico em retorno financeiro. Em quase 10 anos de apresentações, com outros espetáculos criados⁵¹, Rodrigo Pederneiras afirma que “frequentemente, para pagar as contas, ainda tínhamos que repetir mais uma temporada de *Maria, Maria*. Era o que nos dava dinheiro” (PEDERNEIRAS apud REIS, 2008, 63). No país inteiro, o *Grupo Corpo* ficou conhecido pelo espetáculo *Maria, Maria*.

Para Denise Stutz, *Maria, Maria* foi um trabalho marcante em sua trajetória pessoal.



A dança se confunde com a minha vida. Eu tive uma entrupe e fiquei tantos anos no Grupo Corpo porque era minha vida pessoal que estava ali dentro. Minha juventude foi o Maria Maria.

⁵¹ Cantares (1978), Interânea (1981), Tríptico (1981), Reflexos (1982), Noturno (1982), Sonata (1984) e Prelúdios (1985).



Denise Stutz em ensaios para *Maria, Maria*
Acervo pessoal de Denise Stutz

3.1.5- Nossa senhora do *Maria, Maria*:

Análise da narrativa cênica na obra formadora⁵²

O vídeo de registro do espetáculo *Maria, Maria* utilizado para construção desta análise da narrativa cênica foi de uma apresentação feita para filmagem realizada no ano de 1987, em Belo Horizonte, no Teatro Palácio das Artes. Neste período Denise Stutz não integrava mais o grupo. Neste vídeo, a personagem “Nossa senhora” e outros trechos coreográficos foram dançados por outra bailarina.

Em *Maria, Maria*, os corpos dos bailarinos do grupo Corpo apresentam uma unidade de relação de conjunto e percebe-se que as técnicas de partida deles são comuns e se pautam no repertório de códigos advindos da técnica do balé clássico e da dança moderna americana. O grupo tem uniformidade de corpos e estes tendem a semelhança estrutural: são magros, longilíneos e demonstram força física no desempenho das ações dramáticas requeridas em cena.

O repertório de passos dançado em *Maria, Maria* se pauta na maioria dos trechos, em códigos do balé clássico e da dança moderna inclusos como vocabulário do espetáculo, sendo mais fácil a possibilidade de substituições de bailarinos. Um bailarino tecnicamente treinado nestes códigos de linguagem pode substituir outro do elenco, caso necessário, com ensaios extras (como o que ocorreu no caso de Denise Stutz).

Os corpos femininos e masculinos desempenham diferentes sequências de movimentos demonstrando separação de papéis segundo os gêneros em um grupo formado por aproximadamente 17 bailarinos.

O espaço cênico de apresentação é o palco italiano com separação distinta entre os artistas e a platéia. Os recursos de iluminação com *blackout*, foco

⁵² Conforme as especificações metodológicas tratadas no capítulo dois.

e diferentes tonalidades de cores criam uma ambiência cênica propícia para a entrada em um mundo encenado.

Os figurinos se distinguem para colaborar nas representações cênicas: vestidos com babados e fitas nos cabelos na cena da infância, saias rodadas com turbantes para as mulheres e calça curta com torso nu para os homens nas cenas cotidianas de trabalho rural e doméstico, franjas e adereços de palha para as mãos na dança africana somados aos mantos bordados para os santos, entre outros.

A cada cena, a representação dos papéis é caracterizada por diferenciação no figurino. Os pés, sempre descalços, demonstram certo abandono pela linguagem estritamente clássica – e a sua exigência de execução com sapatilhas - com aproximação modernista do espetáculo.

A escolha nos objetos cênicos, tanto quanto figurino, faz referências culturais específicas e é dotada de sentidos simbólicos agregados. Peneiras, bastões, trouxas de roupas, mesa, pilão, crucifixo, apresentam funcionalidade cênica; e, também foram escolhidos para composição pelos seus signos partilhados culturalmente.

A música, composta originalmente para este espetáculo, é executada em gravação intercalada com o texto pronunciado em *off*, narrando as cenas: as brincadeiras de infância, o casamento de Maria, a morte de seu marido perto dos trilhos do trem, as ações de trabalho rural e doméstico, a cena sincrética religiosa entre catolicismo e umbanda, o final da vida nas ruas, o delírio e morte de Maria como trechos-cenas apresentados pela história dançada.

A música junto à narração textual e o figurino são condutores da interpretação do conteúdo-tema dançado, que tende à unicidade não polissêmica. O sentido é dado sem muita exigência de reflexão pelo público.

A encenação é composta por movimentos e sequências estruturadas previamente a sua execução, sem cenas abertas ou presença de improvisação. A composição segue uma narrativa linear e temporal de contar a história de Maria, de sua infância até a morte. As cenas são estruturadas em várias entradas e saídas das coxias para o palco pelos bailarinos, realizando sequências

coreográficas em solo, duo, trios, quartetos e coro proporcionando simetria visual em sincronicidade e paralelismo de linhas e diagonais espaciais.

O tema do povo oprimido em busca de salvação parecia ser uma abordagem bem recebida naqueles anos⁵³, ficando as mensagens expressas como afirmações no texto falado: “*Gente que, quanto mais sofre, mais sabe*”, ou “*os humildes, aqueles que têm o coração maior que o mundo*”⁵⁴.

O espetáculo inteiro conta com mais de uma hora de duração e intercala cenas de ritmo mais lento com outras mais rápidas e dinâmicas causando diversidades climáticas e provocando atenção constante do espectador enredado pela história.

A estrutura coreográfica é composta por cenas e movimentos representativos de cada trecho com correspondência literal dos temas cantados da música de Milton Nascimento e dos trechos narrados do roteiro de Fernando Brant.

As bailarinas com peneiras nas mãos, ou trouxa de roupas, realizam no corpo as ações cotidianas de trabalho como peneirar, varrer e lavar em moldura de dança e estas ações se mesclam aos saltos em *grand jeté* (passo de balé clássico) e deslocamentos em *triplets* (passo de dança moderna) pelo palco. O vocabulário adotado fricciona movimentos cotidianos funcionais estilizados e movimentos técnicos de dança oriundos de repertório da dança moderna e apoio da técnica clássica constelando um corpo usado para transmitir mensagens.

Para aquele período, tratava-se de muitos rompimentos na dança: uma nova sonoridade, música brasileira; o assunto com referência nacional, a história de uma mulher negra de Minas, santos católicos e religiosidade afro-brasileira; o figurino, distanciado do modelo europeu, posto que diferente dos collants e *tutus*, com bailarinas trazendo turbantes na cabeça e pés descalços. Toda esta estrutura

⁵³ Maria, Maria tem conexões temáticas com a obra Caminhada (1974) de Célia Gouvea, em São Paulo, na abordagem do povo oprimido em busca de salvação e também com sua estrutura narrativa organizado em episódios que seguem uma lógica causal de acontecimentos. (GERALDI, 2009).

⁵⁴ Trechos da obra falados por Milton Nascimento.

coreográfica, somada à incorporação na dança de movimentos cotidianos, trazia para a dança no Brasil quebras de padrões pertinentes ao período modernista.

Denise fez o papel de *Nossa Senhora*, adorava abraçar e carregar no colo o Cristo crucificado. Usava dramaticidade nos gestos para realizar a cena e, às vezes, chegava às lágrimas como uma “*Sarah Bernhardt da dança*”⁵⁵.



Frame de vídeo do *Maria, Maria*.

Esta cena com temática religiosa do sincretismo entre católicos e *santos africanos* do povo negro - assim tratado na obra – se inicia com um cortejo, no qual bailarinas vestidas com longos mantos seguram crucifixo e incensador e alguns bailarinos seguram o andor transportando *Nossa Senhora* sentada como em um altar.

Denise Stutz como personagem *Nossa Senhora* fazia um *pas-de-deux* com o bailarino representando São Jorge e o grupo de bailarinos trajando elementos africanos – franjas e palhas nas roupas e mãos – compunham um segundo plano de movimentação. *Nossa Senhora* vestia um manto aplicado com

⁵⁵ Emílio Kalil, amigo de Denise, dizia que ela era “a *Sarah Bernhardt da dança*” em referência a atriz francesa e sua dramaticidade espetacular em cena.

flores, saia longa e mangas até os punhos, o que permitia somente a aparência de movimentos amplos, gestos de projeção com os braços alongados.

O movimento de Nossa Senhora concentrava-se nos braços e pernas, com trajetos retilíneos de extensão, o tronco permanecia mais estático e verticalizado suportando a cabeça que trazia como adereço cênico uma grande coroa. Tanto o figurino quanto a coroa que compunham a personagem restringiam sua movimentação, liberando apenas as extremidades visíveis.

A movimentação era construída com tempo lento, sustentado com fluência controlada. *Arabesque* girando no eixo suportada pelo *partner*, um extenso *pas-de-bourré* ou giros em *deboulé* eram feitos com várias pausas de sustentação no tempo, ressaltando a presença do vocabulário da técnica clássica. Neste trecho da obra coreográfica, a presença de pausas de movimento gerava o efeito “foto-montagem”, o que registrava sua intencionalidade dramática.

Nossa Senhora tinha o foco central da cena e seu movimento dançado era constituído por ações dramáticas/expressivas gestuais junto à verticalidade do corpo próximo de elementos clássicos. A ação dançada da bailarina era mais sóbria em relação a movimentação do grupo, que caracterizados como africanos, se opunham a movimentação da *Nossa Senhora* por realizarem movimentação de quadris e tronco com quebras nas articulações em ritmo rápido.

Existia um tensionamento de opostos na cena: Nossa senhora e os santos dançavam com fluência controlada, enquanto os santos africanos dançavam com fluência mais liberada.

A finalização da cena era composta por um movimento espacial circular e nele estavam presentes santos católicos, santos dos negros e dançarinos em roda no palco, um desfecho alegre da mistura colorida da composição, ou como finalizava Milton Nascimento, “um *mexido bem brasileiro com farofa de religião*”⁵⁶.

⁵⁶ Falado no vídeo de Maria, Maria.



3.2- Segundo movimento

3.2.1- O Último trem a caminho do mar

Após o espetáculo *Maria, Maria*, Rodrigo Pederneiras criou sua primeira coreografia - *Cantares* (1978) - para o Grupo Corpo, sinalizando uma relação não narrativa com a pesquisa gestual, o que anos depois ficaria como sua marca na escritura de danças. A repercussão de *Cantares* foi pequena e o grupo buscava uma criação que substituísse, ainda que em parte, a ampla repercussão anterior de *Maria, Maria*.

Em 1980, o Corpo retornou aos signos que conquistaram a plateia e estreou *Último trem*, aos moldes do espetáculo inicial, contando uma história também de forte cunho narrativo, repleta de personagens com tema-argumento na desativação de uma estrada de ferro em Minas, repetindo a bem-sucedida fórmula de criação com Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz. Com o espetáculo *Último trem*, o Grupo Corpo encerrou as produções com este caráter de investigação.

Denise viveu períodos de idas e vindas de pertencimento ao grupo Corpo depois de já desfeito o casamento com Rodrigo Pederneiras. Passou um ano nos Estados Unidos se aperfeiçoando em dança, por meio de contatos familiares do pai americano. Ao retornar ao Brasil, ainda participou de algumas apresentações de *O Último trem*.

Após ter dançado durante sete anos com o Corpo, nasceu Guilherme Stutz, filho da bailarina com o artista plástico e cenógrafo Keller Veiga, consolidando sua saída definitiva do grupo.

Eu saí do Grupo Corpo quando nasceu
meu filho, Guilherme

Depois do Grupo Corpo, Denise retomou o contato com seus antigos parceiros de dança, seu primeiro grupo em Belo Horizonte, o Trans-Forma e, com o grupo, participou da criação do espetáculo *Vidros Moídos: Coração de Nelson*.

Vidros Moídos, estreado em 1986, tinha como tema a vida e obra do dramaturgo Nelson Rodrigues. A concepção coreográfica era de Sônia Mota e Sérgio Funari e a pesquisa dramatúrgica de Eid Ribeiro. Em 1986, o grupo Trans-Forma estava sob a direção de dois de seus bailarinos, Arnaldo Alvarenga e Lydia Del Picchia, depois da atuação de Marilene Martins.



*Vidros Moídos/ Grupo Trans-Forma/MG.
Denise Stutz no centro ao fundo.
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga*



*Vidros Moídos/ Grupo Trans-Forma/MG.
Denise Stutz sentada com as mãos no colo no centro.
Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga*

Segundo Arnaldo Alvarenga (apud REIS, 2005, 117), *Vidros Moídos* obteve ótima receptividade do público e da crítica, recebendo prêmios como melhor espetáculo de dança do ano em Belo Horizonte e realizando apresentações em diferentes localidades.

Denise dançou *Vidros Moídos* apenas no ano de sua estreia. Neste mesmo ano, em 1986, dançou um duo com Arnaldo Alvarenga, *Serenata do Adeus*⁵⁷, substituindo a bailarina Lydia Del Picchia, no Festival de Ouro Preto. Nele, conhece Rainer Vianna, filho de Klauss e Angel Vianna, que a convidou para integrar seu trabalho coreográfico no Rio de Janeiro.

⁵⁷ Coreografia de Arnaldo Alvarenga e Lydia Del Picchia, música de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, apresentada no I Festival de Jazz de Ouro Preto/ MG (1986), como grupo convidado.

Fomos dançar em Ouro Preto.
O Rainer Vianna dava uma oficina e
me via dançando. Eu não conhecia
o Rainer. Somente o Klauss e a
Angel. Minha mãe é amiga do
Rui, irmão do Klauss. Tinha esse relação
de família.

Angel Vianna, já era conhecida de Denise Stutz, e tinha uma escola de dança, chamada *Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes*. Klauss já morava em São Paulo. Rainer estava no Rio, casado com Neide Neves, e era um agitador cultural que fazia da escola um grande Centro Cultural naquele período (POLO: 2005). Com o convite para integrar o elenco de *Movimento Cinco Mulher*, Denise parte para um período de trabalhos no Rio de Janeiro onde conviveu com a família Vianna, fomentadora de questões sobre o corpo e o desenvolvimento técnico consciente da estrutura corporal nas ações de dança.

Quando vim para o Rio morar com
Angel.
Klauss tinha de S. Paulo, às vezes.
É interessante essa relação com a
família Vianna.
Em 1987, eu participei com Klauss, formava
o grupo de dança com Angel e o
Rainer tinha me buscado para o
grupo.

Em sua pesquisa coreográfica com alunos e alguns convidados profissionais, Rainer Vianna abordava o tema do universo feminino. Segundo Neide Neves, o material criador da composição coreográfica de Rainer era gerado por improvisações dos bailarinos aliado a pesquisa de movimento e gestualidade oriunda de seu trabalho com Klauss Vianna. A Coreografia *Movimento Cinco Mulher*⁵⁸ contou com a presença de Angel Vianna, que retornava aos palcos após 20 anos sem dançar (POLO, 2005). O trabalho em dança da família Vianna, tanto de Klauss quanto de Rainer, foi mais reconhecido publicamente pelas suas atividades de pesquisa e preparação corporal técnica do que pelas experimentações na criação cênica coreográfica.

⁵⁸ O trabalho contava com trilha musical de Nivaldo Ornelas, composta especialmente para este trabalho. *Movimento Cinco Mulher* estreou em 1987, em São Paulo, no Teatro Sérgio Cardoso e no Rio de Janeiro, no Teatro Villa Lobos. Com poucas apresentações, este trabalho não excursionou em turnês nem contou com circulação nacional.

No início foram 2 anos sem
companhia. Eu trabalhava ^{na} com uma pessoa,
era ~~a~~ com outra e fazia aulas de
balé.

A dança no Rio era frágil. Eu tinha
de B.H. que tinha um movimento
forte e no Rio era o momento jazz.
Eu nunca tinha feito uma aula de
jazz.

Instalada no Rio de Janeiro, Denise Stutz dançou com diferentes coreógrafos e profissionais da dança, entre eles, Roberto Anderson, Sylvio Dufrayer e Regina Miranda.

Concomitantemente a sua carreira como bailarina, era professora em Juiz de Fora (MG) para onde viajava e ministrava cursos breves de dança.

Ao se estabelecer definitivamente no Rio de Janeiro, Denise trabalha como professora na Escola de Dança de Angel Vianna. O trabalho docente realizado na escola era convergente ao nome de Angel e já vinha sendo estabelecido desde a chegada dela ao Rio, em 1966.

Denise Stutz ministrava aulas técnicas de dança com a linguagem clássica, mas com abordagem de utilização dos ensinamentos trazidos por Angel, tais como o predomínio da consciência dos movimentos no momento da sua execução, da percepção da estrutura corporal e da utilização do balé clássico como suporte técnico para a realização de outras danças. Pensamento este já trazido por Klauss Vianna, na criação de seu grupo em Belo Horizonte, na década de 1950, que permanece ainda na concepção de formação de muitos bailarinos no

século XXI, o do trabalho técnico do balé clássico como treinamento e preparação para a composição e execução de outras linguagens de dança, inclusive a dança contemporânea que emerge com força durante a década de 1980, no Brasil, como linguagem específica.

Além da docência artística, e após o trabalho com Rainer Vianna, Denise encontrou estranhamentos no ambiente da dança carioca, comparando ao que havia vivido em Belo Horizonte, com o Grupo Corpo e o Grupo Trans-Forma.

No início da década de 1990, a dança no Rio de Janeiro era um retrato de muitos pensamentos e contradições.

Ainda muito distante de uma reflexão teórica, esta dança sedenta por novidade tentava romper com os ensinamentos clássicos, misturando um pouco de teatro, jazz, balé moderno e até performance em busca de algo totalmente diverso.
(PAVLOVA & PEREIRA, 2001, 137)

Havia existido por um curto período de tempo, 1976 a 1978, o Grupo Teatro do Movimento, criado por Angel, que parecia ter afinidades de pensamento com o que era proposto em Belo Horizonte por sua amiga Marilene Martins, mas isto foi quase 10 anos antes da chegada de Denise ao Rio. O Grupo Coringa, de Graciela Figueroa, importante marco de investigação em dança naquele período, era um grupo que reunia artistas com diferentes formações corporais, mas não se tratava de um grupo de dança formalizado, isto é, com contratação de bailarinos profissionais, cachês e temporadas de espetáculos. Além do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, companhia estatal carioca que permanece desde a sua fundação⁵⁹ pautada em apresentações de balé de repertório clássico, raras eram as iniciativas na dança com estrutura profissional de remuneração e manutenção de um grupo com bailarinos.

Na década de 1980, a dança contemporânea no Rio era movida por alguns artistas independentes desvinculados do poder público e de instituições, entre eles, os profissionais Regina Miranda, Lourdes Bastos, Ciro Barcellos, Sylvio

⁵⁹ O Corpo de Baile do Municipal do Rio de Janeiro foi fundado em 1936, nove anos após a abertura da Escola Municipal de Bailados no Rio de Janeiro (1927).

Dufrayer, Alúcio Flores e Rossela Terranova, e, em alguns casos, com forte influência da dança jazz como os trabalhos de Regina Sauer e Carlota Portella.

Nesta época, existia uma mostra de dança contemporânea, organizada por profissionais e grupos de dança, intitulada *Deixa eu dançar*. Esta mostra reunia uma nova geração de artistas da dança e dava sequência ao *Ciclo de dança contemporânea*, um evento realizado por cinco anos consecutivos, de 1978 a 1982, no Teatro Cacilda Becker (BRUM: 2001).

Os profissionais da dança participantes do evento *Deixa eu dançar*, nome demonstrativo do desejo e da reclamação por visibilidade e atuação, ajudaram a construir um cenário de mobilização para a dança tornando a cidade do Rio de Janeiro um modelo de referência nacional na dança para a década seguinte, os anos 1990.

Segundo relata João Saldanha, “a dança contemporânea até o início dos anos 1990 era meio marginalizada” (PAVLOVA & PEREIRA, 2001, 135). Foi buscando transformar esta realidade que ele e Lia Rodrigues criaram, com apoio da FUNARTE, a mostra *Olhar contemporâneo da dança*, em 1991. Nesta mostra, continua Saldanha, “a idéia era quebrar com a visão de que a dança contemporânea era aquela coisa sofrida, para baixo, intelectualóide” (PAVLOVA & PEREIRA, 2001, 135).

A mostra foi um sucesso, bem como o evento promovido no ano seguinte, em 1992, por Lia Rodrigues, o *I Panorama de Dança Contemporânea*, que fez parte da 2ª edição do RioArte Contemporânea.

As mudanças então engatilhadas por estes festivais profissionais, unidos, - como o *Fórum de Dança Contemporânea*, o *Olhar Contemporâneo da Dança* e o *Panorama de Dança Contemporânea* - colaboraram para a implantação de uma política cultural⁶⁰ voltada para a dança pela Secretaria Municipal de

⁶⁰ Como ações de incentivo adotadas como política cultural estavam: a manutenção regular de companhias de dança contemporânea; o *Prêmio RioDança*, o *Projeto RioDança Memória*; o *Centro coreográfico*, a *Bolsa RioArte de pesquisa*; o *Festival Panorama RioArte de Dança*; o *Circuito carioca de dança*, com circulação das companhias de dança pelos teatros municipais da cidade; os *Lonas Culturais*, com circulação por locais da periferia (BRUM, 2001).

Cultura da Cidade e o órgão RioArte⁶¹, transformando a década de 1990 em um momento de realizações e efervescência na dança carioca (BRUM, 2001).

As ações de incentivo promovidas pelo setor público, aliadas ao programa de subvenção à dança, dinamizaram a dança contemporânea carioca tanto no aumento das produções quanto na qualidade do material artístico produzido, aquecendo o anterior *clima morno*. Como consequência, o Rio de Janeiro se tornou, neste período, referência nacional na produção de dança contemporânea, o que levou a migração de diversos artistas para a cidade e refletiu na repercussão internacional das obras⁶² (BRUM, 2001).

O Rio de Janeiro era também local com diversas possibilidades de formação profissional em dança e com este ambiente de incentivos e visibilidade da década de 1990, a cidade abrigou números expressivos de ações para a dança, com qualidade e diversidade.

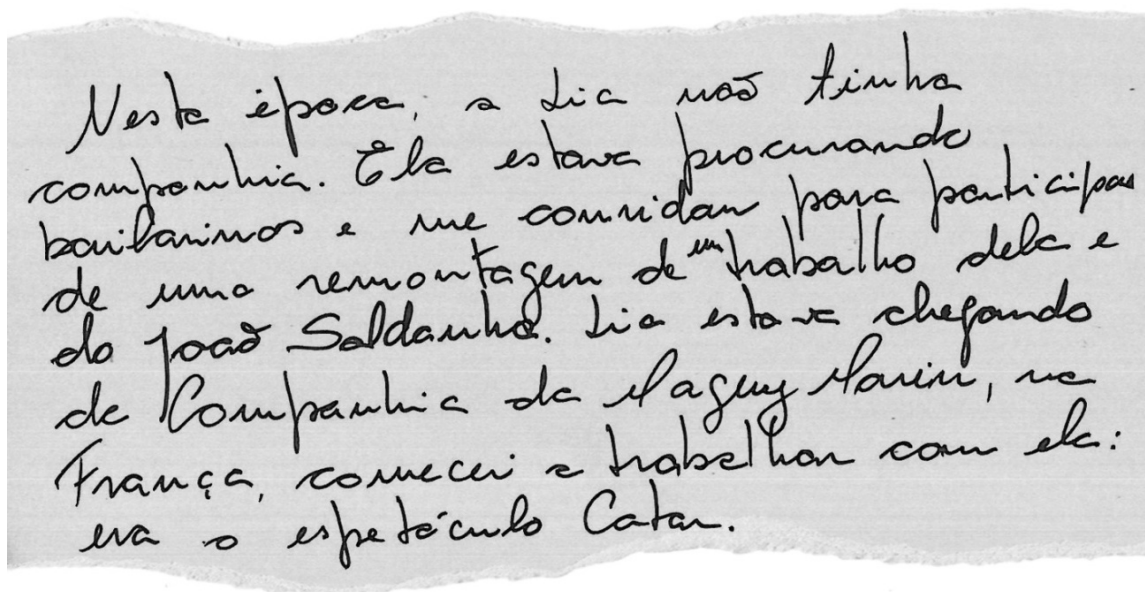
Neste ambiente do Rio, Denise Stutz deu continuidade ao seu projeto artístico.

⁶¹ RioArte é um órgão vinculado à Secretaria Municipal de Cultura que executa a política cultural da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

⁶² Em 1996, das quinze companhias brasileiras de dança a representar o Brasil na Bienal de dança de Lyon, seis eram cariocas e nove de outras regiões do Brasil (LIMA: 2007).

3.2.2- Dez anos na companhia de Lia

Após a experiência de dançar independentemente para alguns coreógrafos no Rio, Denise Stutz recebe o convite para trabalhar com a diretora e coreógrafa Lia Rodrigues, durante o *I Fórum de Dança*, evento organizado por Regina Miranda, no Museu de Arte Moderna, em 1990.



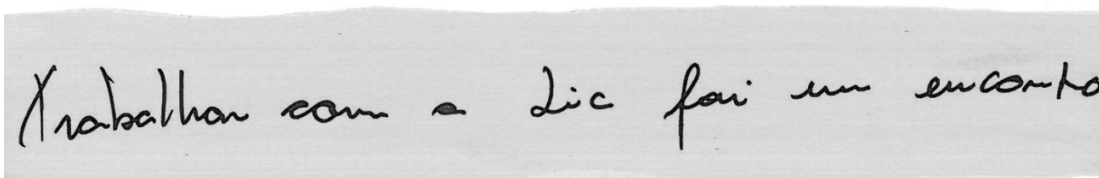
Lia Rodrigues, nascida em São Paulo, atuou no grupo paulista Andança⁶³ e depois foi bailarina da companhia de *Maguy Marin*, antes de morar no Rio de Janeiro, cidade escolhida no seu retorno ao Brasil, em 1983 (LIMA, 2007).

Lia Rodrigues dançou com Maguy Marin, o espetáculo *May B*, trabalho de fortes aproximações com a obra do dramaturgo Samuel Beckett. Nele, ao invés de corpos técnicos e virtuosos, Maguy Marin pensou a imobilidade e a dificuldade de locomoção dos personagens. Por não trabalhar com a imagem ideal de beleza

⁶³ Grupo de Dança Paulista do final da década de 70, integrado por Sônia Mota, J.C. Violla, entre outros importantes nomes da dança nacional.

e se distanciar da tradição em dança, inicialmente, *May B* provocou reações e críticas contrárias, porém, alguns anos depois de sua estreia, foi considerada uma obra-prima da dança (GREBLER, 2008).

Os princípios da dança teatral de Maguy Marin, com mistura entre arte e ativismo, bem como crítica em torno do corpo e da sua condição política e social influenciaram a carreira de Lia Rodrigues e, como reverberação e contágio, um trajeto semelhante ocorreria com seu trabalho, anos depois no Brasil. Envolvida com a curadoria do *Festival Panorama RioArte da Dança* (1992 a 2005), participante de grupo de estudos em dança, de interlocuções com o poder público e participante de redes de intercâmbio entre criadores, Lia Rodrigues situa sua arte com conexões intensas com a sociedade contemporânea.



Definindo-se como uma “estudiosa de caderno” (LIMA, 2007, 72) por sua formação estudantil engajada, Lia Rodrigues sempre realizou pesquisas teóricas para conceber seus espetáculos, junto à preocupação de tratar de assuntos atrelados ao mundo com crítica e direcionamento sociopolítico destes conteúdos.

O primeiro trabalho coreográfico de Lia Rodrigues dançado por Denise Stutz foi *Catar*, que estreou em 1992, no *I Panorama da dança Contemporânea* no Rio. *Catar*, uma revisão da primeira coreografia da coreógrafa realizada em parceria com João Saldanha, no *Atelier de Coreografia*⁶⁴, tinha *traços da herança da dança-teatro de Maguy Marin* para um olhar sobre os catadores de lixo e possuía “como referência uma parlenda, uma espécie de rima infantil” (LIMA, 2007, 35).

⁶⁴ Grupo de dança de Lia Rodrigues e João Saldanha. Depois da saída de Lia, João Saldanha permaneceu com o nome Atelier de Coreografia.

Para mim Cate era Beckett.
Tinha tempo para as coisas acontece-
rem. Não era o tempo de dança que
eu conhecia.



Catar / Lia Rodrigues Cia. de danças

Eu amava dançar Catar. Tudo
tinha sentido. Eu não tinha a
menor dificuldade. A gente sabia o
porquê de cada movimento, o porquê
de cada gesto e de cada olhar.

Parecia não existir ~~o~~ que conhecia
de movimento de dança e em
quase mania. Era intenso, elaborado,
preciso, ensaiado.

Depois de *Catar*, veio a estréia de *Ma* (1993), uma exploração temática sobre o universo feminino e a maternidade, tema caro à criadora, mãe de três filhos e ativamente engajada em campanhas de aleitamento materno (LIMA, 2007). As criações de Lia Rodrigues faziam aproximações entre dança e teatro e a diversificação de criação no linguajar cênico contemporâneo, no qual as assinaturas dos criadores se mostram expressas na escritura da dança.



Frame de vídeo *Ma* / Lia Rodrigues Cia de Danças

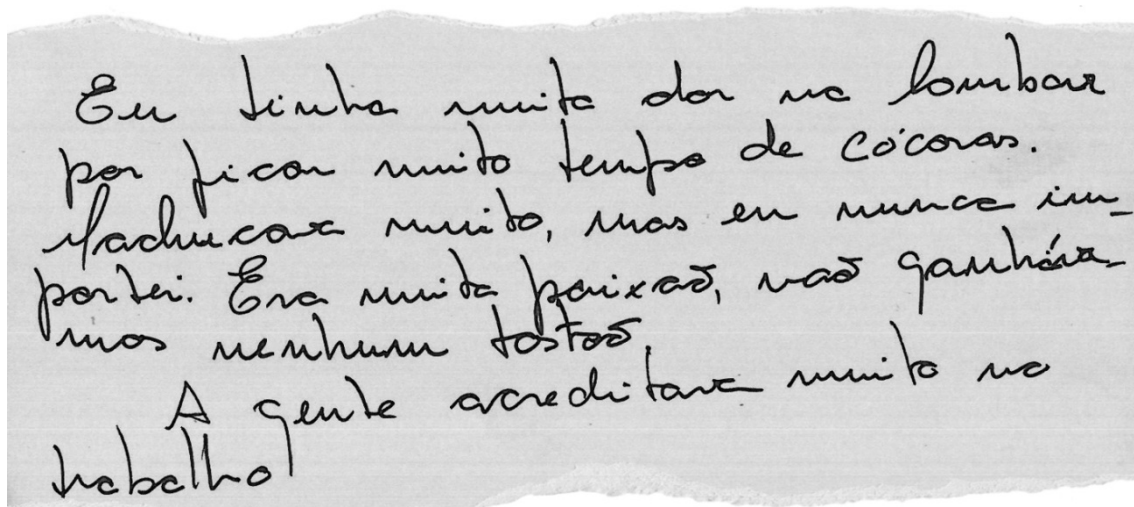
Segundo Lima (2007), com o espetáculo *Ma*, Lia Rodrigues recebeu, como coreógrafa, o prêmio Mambembe e a companhia começou a ensaiar as primeiras turnês nacionais e internacionais. Em apresentação em Israel, *Ma* ficou entre as oito melhores coreografias no *The Suzanne Dellal International Dance Competition*, em Tel Aviv.

A gente dança em Israel e
ganhou o prêmio de originalidade.
Eles não sabiam o que era aquela
dança.

Fomos dançar lá no festival de
Journille, a plateia detestou, ficaram
rindo e gritando e as pessoas de dança
se perguntaram se aquilo era dança.
Ninguém acreditava no trabalho, foi
um erro quando selecionado para o
Biênal de Lyon. Era muito consuetivo
o espetáculo, quase todo o tempo de
cócoras. Era um trabalho bem diferente.
Era lindo o trabalho, tão feminino. Falava
sobre a questão da maternidade:
todo dia a mesma coisa.

Em 1995, Lia Rodrigues recebe o Prêmio Estímulo da FUNARTE e a Bolsa Vitae de Artes, que sustentariam a pesquisa para seu próximo espetáculo mergulhado no universo de Mário de Andrade, o que provocou influências profundas no fazer artístico desta criadora sobre as questões do ser brasileiro na dança.

Essa pesquisa investigativa sobre a cultura popular brasileira na obra de Mário de Andrade gerou o espetáculo *Folia*, em 1996, um trabalho com co-produção da Bienal de Dança de Lyon que nesse ano se dedicou a dança brasileira⁶⁵. Para a dança contemporânea carioca isto parece ter sido um divisor de águas, com os intercâmbios, contatos e trocas mútuas, e também pela proximidade da organizadora do Festival no Rio, Lia Rodrigues, com curadores e criadores europeus, principalmente Guy Darnet.



⁶⁵ Nesta Bienal brasileira, perguntaram a Lia Rodrigues sobre o que faz reconhecer um corpo brasileiro e, ela respondeu: “a capacidade de lidar com a precariedade”. In Notas de aula ditas por Inês Bogéa, na disciplina de pós-graduação Teoria da Artes, out. de 2005.

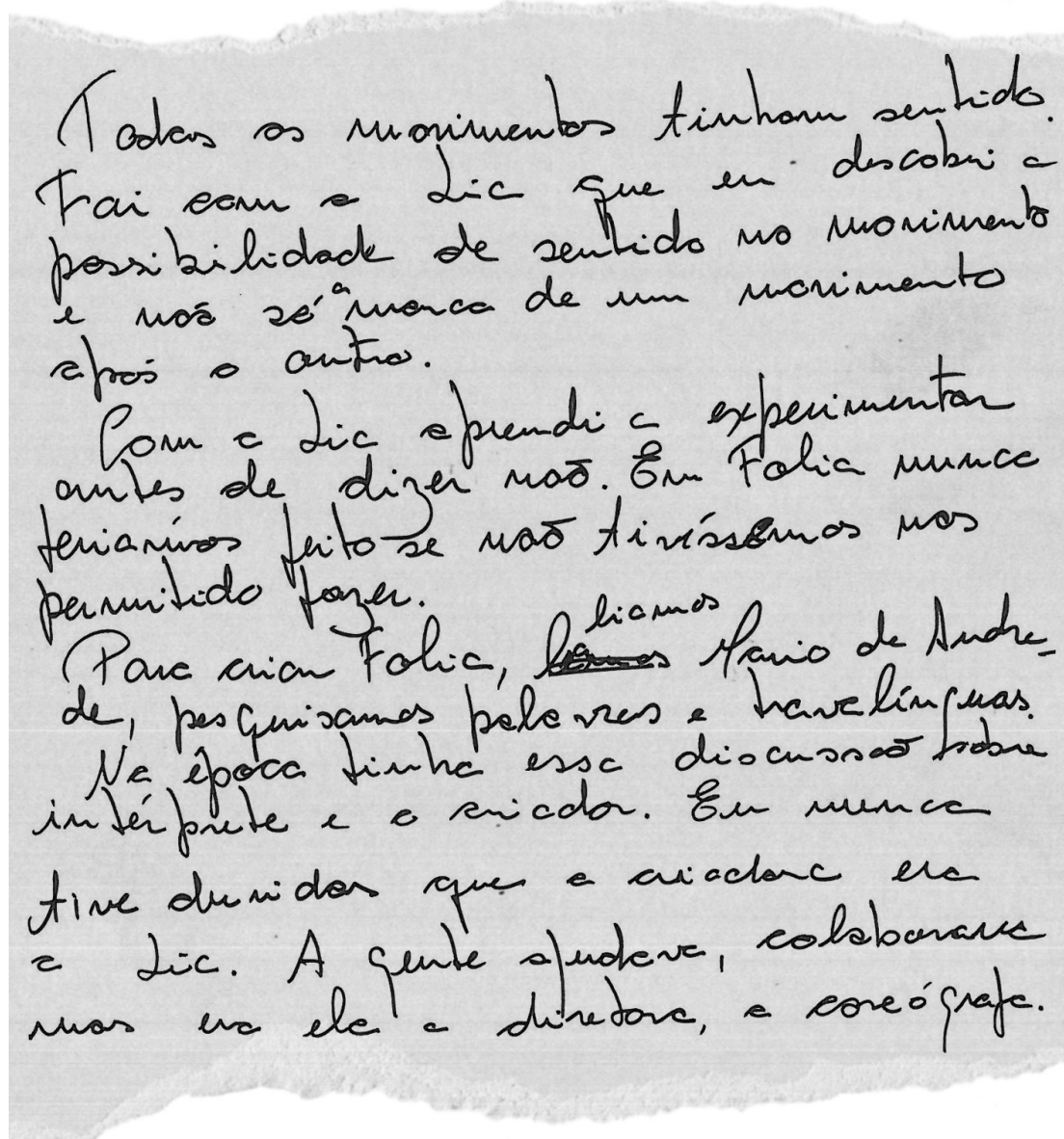


Frame de vídeo de Folia / Lia Rodrigues Cia de Danças

Segundo Dani Lima (2007), as obras coreográficas iniciais de Lia Rodrigues, eram *discursivas*. Nelas o conteúdo estava colado na expressão de uma forma quase descritiva e foram construídas a partir de temas claros para a criadora. Dani Lima insere estas obras em uma perspectiva de valorização da representação, não de uma representação literal com narrativa linear, “mas o corpo, a estrutura coreográfica, os figurinos, a luz, a trilha sonora, todos os elementos de construção cênica convergiam para criar uma atmosfera dramática que representasse o universo em questão e conduziam, de certa forma, em direção ao fechamento do sentido” (LIMA, 2007, 71).

Era tudo muito colado. A matéria que eu estudava tinha que ser igual à que eu produzia. Claro que não era, era de outra ordem. Mas tinha uma historinha no Folia. O Ma para mim tem uma história. (...) Folia era um pouco prisioneiro de uma idéia. Parece que a idéia não passava pelo corpo, ela se espelhava no corpo (...) para mim Folia é quase que descritivo. (Lia Rodrigues em entrevista, janeiro de 2004 apud LIMA, 2007, 71-73).

Com *Folia* e a aproximação de Guy Darnet, curador da Bienal de Lyon, começaram a surgir ambientes de troca e colaboração mútua⁶⁶. O curador interessado em potencializar a dança carioca, o envolvimento da imprensa aliados ao entusiasmo de criadores e produtores em torno da dança contemporânea.



Todos os movimentos tinham sentido.
Foi com a Lic que eu descobri a
possibilidade de sentido no movimento
e não só a marca de um movimento
após o outro.

Com a Lic aprendi a experimentar
antes de dizer não. Em *Folia* nunca
teríamos feito se não tivéssemos nos
permitido fazer.

Para criar *Folia*, ~~temos~~^{chamamos} Flávio de Andrê-
de, pesquisamos palavras e palavras.
Na época tinha essa discussão sobre
intérprete e o criador. Eu nunca
tive dúvidas que o criador era
a Lic. A gente aprende, colabora
mas no ele é diretor, é coreógrafo.

⁶⁶ Guy Darnet veio ao Brasil conhecer o Festival Panorama de Dança, organizado por Lia Rodrigues, que o impressionou favoravelmente e resultou no convite a vários trabalhos cariocas para apresentação na Bienal de dança de Lyon (LIMA, 2007). Consequentemente ao reconhecimento no exterior, a dança carioca se vê potencializada com ação dos produtores, programadores, artistas e imprensa nacional.



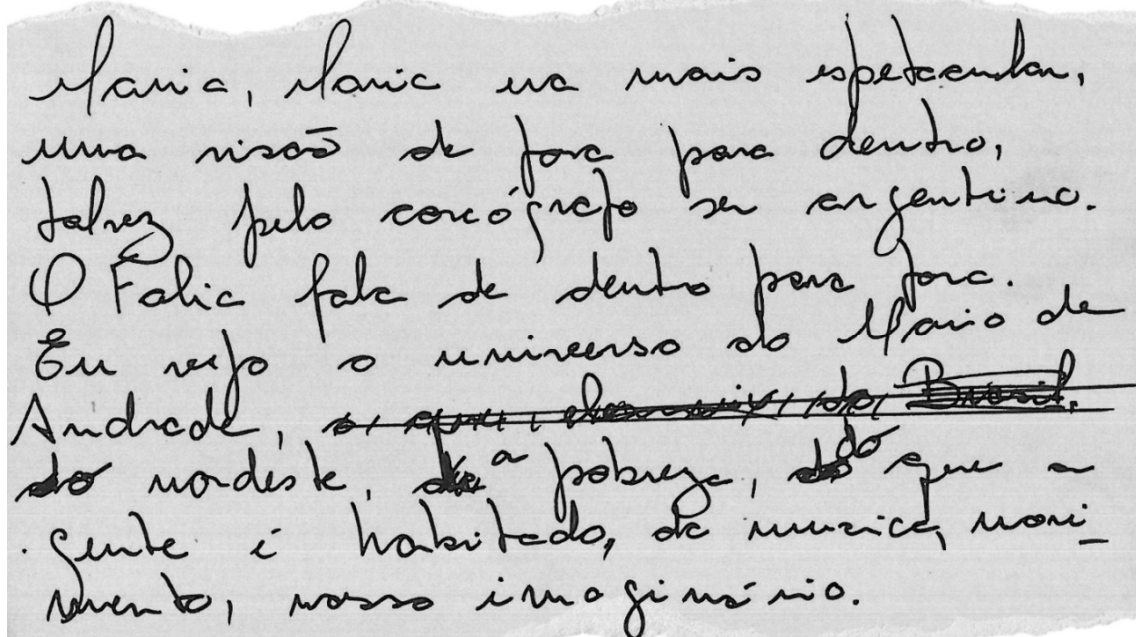
Fotos do espetáculo Folia com rosto de Lia Rodrigues
Imagem de acervo eletrônico da Lia Rodrigues Cia. de Danças

Aliando o trabalho como coreógrafa e diretora a sua atuação como organizadora do Festival Panorama de Dança, Lia Rodrigues começou a se estabelecer com apoio e respaldo da crítica especializada, como indica a matéria abaixo:

Lia não apenas criou seu melhor trabalho (Folia) como também uma peça importante para a dança. Poucas vezes se viu um manifesto de brasilidade debaixo da grife da dança moderna realizado com tamanha sabedoria (KATZ, 1996 apud LIMA, 2007, 38) (grifo meu).

Com a *Lia Rodrigues Cia. de Danças*, Denise retomou, após sua saída do *Grupo Corpo*, o circuito internacional de apresentações, o reconhecimento da crítica especializada e também a marca da brasilidade da dança em diferentes períodos. Ou melhor, o que a dança feita no Brasil, representava para o próprio Brasil e no exterior como manifesto reconhecível e tradutor de uma possível

brasilidade. A estética da dança com marca de brasilidade, na década de 1980, foi com *Maria, Maria* do Grupo Corpo e, na década de 1990, com *Folia*, da Lia Rodrigues Cia de Danças.



Maria, Maria na mais espetacular,
uma risada de fora para dentro,
falava pelo conhecido em argentino.
O Folia fala de dentro para fora.
Eu vejo o universo do Maria de
Andrade, ~~o que é o universo do Brasil~~
do nordeste, da pobreza, do que a
gente é habitado, de murice, moni-
mento, nosso imaginário.

De 1997 a 2002, a Lia Rodrigues Cia. de Danças recebeu apoio e subvenção financeira do poder público municipal (BRUM, 2001; LIMA, 2007), o que proporcionou maior estabilidade financeira ao grupo, apesar da reconhecida qualidade artística do trabalho, fatores que ainda não se relacionam em dependência um do outro na dança contemporânea brasileira. A partir de 2002, a Companhia deixou o programa e passou a ser financiada pela empresa *Brasil Telecom*, o que lhe permitiu uma estrutura ainda mais estável (LIMA, 2007).

Eu aprendi muito com a Lia.
Ele fazia, e fazia a gente fazer. E
assim começar uma discussão ~~sobre~~
sobre o que tinha sido feito ali.
Ele era observador pelo espaço, e gente
ficava horas trabalhando, estudando
espaço: Um aqui, outro aqui, de um
lado para o outro.
Era muito exigente fisicamente
também.

Neste período, Denise atuou como assistente em um trabalho de Lia Rodrigues, intitulado *Resta um* (1997), para o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e participou de uma performance para a abertura da exposição *Caminhando- Retrospectiva Lygia Clark* (1998), no Paço Imperial do Rio.

No ano de 1998, continuando sua pesquisa de linguagem coreográfica, Lia Rodrigues criou *Folia II*, com referência aos livros *Macunaíma* e *O turista aprendiz* (Mário de Andrade), de onde foram retirados falas e trechos de cantigas. Em cena, Denise Stutz e mais três bailarinas “exploravam coreograficamente manifestações do universo da literatura oral e dos ritmos da cultura brasileira” (LIMA, 2007,41).

Com Lic, porque a companhia ~~tem~~
uma linguagem menos ruidosa, parece
que o cotidiano é outro, mas é a
mesma coisa do Grupo Corpo: fazer
arte e ensinar. A gente fazia arte
todo dia e ensaiava todo dia também.
Na ausência dele, tinha sempre uma
assistente, que muitas vezes era eu.
A Lic nos trabalhava com improvisa-
ções. Ele transformava o material experi-
mentado pelos bailarinos, a partir de
dele.
O trabalho da Lic é de ~~uma~~ ^{muito} consis-
tência ~~muito forte~~, uma assinatura ~~em~~
muito forte.

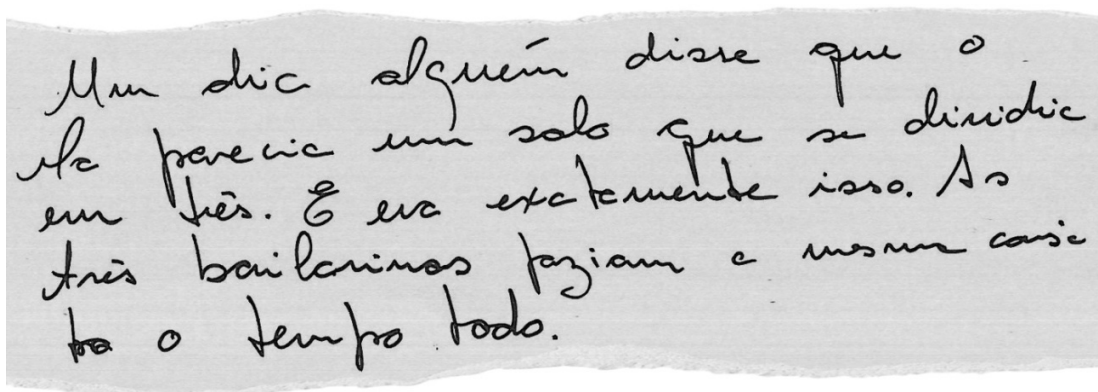
Denise dançou durante muitos anos com a companhia de Lia Rodrigues e considera que a coreógrafa, tanto quanto Rodrigo Pederneiras, traz fortes traços autorais nas suas criações, porém, estes são percebidos de forma diferenciada nas construções de uma assinatura em dança. A assinatura de Rodrigo Pederneiras é feita por meio de um vocabulário pessoal de movimentos – angulações com ênfase na movimentação das articulações de punho, quadril e tornozelo - com composição cênica em estruturas coreográficas de trios, duos e coro intercalados que tendem a se repetir a cada obra, num estilo coreográfico com traço modernista de expressão de identidade, de singularidade.

Por sua vez, como indica Lima,

a assinatura de Lia não está expressa num vocabulário de movimentos apesar de ser possível reconhecer traços que costuram sua escritura coreográfica (...) como o uso restrito do espaço, a composição sobre passos curtos e repetidos dentro de um padrão rítmico regular, o uso da voz junto com o movimento e o emprego de uma textura muscular predominantemente tônica (LIMA, 2007, 109).

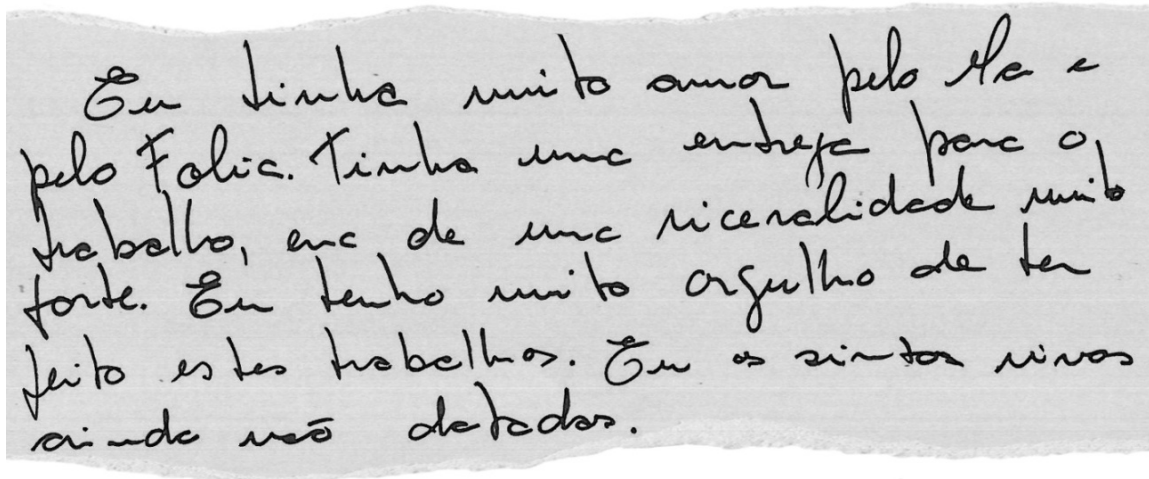
O discurso autoral de Lia Rodrigues escapa à tradição moderna. A identidade autoral está inscrita privilegiadamente em um “discurso” sobre o corpo. O corpo e a noção de neutralidade na presença cênica compõem também uma referência composicional.

Os intérpretes de *Ma* ou *Folia* usam as mesmas caracterizações de figurino, textura e vocabulário de movimento. A atuação é minuciosamente marcada pela coreógrafa, desde os movimentos às expressões faciais. Não há interesse em ressaltar traços subjetivos diferenciais de cada intérprete (LIMA, 2007, 88).



Lia Rodrigues argumenta sua opção por um corpo sem subjetivação e a caracterização unificadora de *Ma* e *Folia*, o que se opõe às características da

dança moderna com representação carregada de expressividade subjetiva, porém acaba por estabelecer um código reconhecível da dança contemporânea⁶⁷.



Eu tinha muito amor pelo Aê e
pelo Folic. Tinha uma entrega para o
trabalho, era de uma sinceridade muito
forte. Eu tenho muito orgulho de ter
feito estes trabalhos. Eu sinto nos
olhos não de todos.

⁶⁷ A neutralidade da presença da dança contemporânea é questionada por coreógrafos atuais e motivo de discussões sobre os novos códigos reconhecíveis para o corpo dançar na contemporaneidade.

3.2.3- Maria Bonita do Folia:

Análise da narrativa cênica na obra formadora

O vídeo de registro do espetáculo Folia⁶⁸ utilizado para construção desta análise da narrativa cênica foi de uma apresentação no Rio de Janeiro, nos dias 19 e 20 de agosto de 1998.

Em Folia, os corpos tinham uma unidade estética de movimentos que tornava difícil reconhecer as intérpretes, eles aparentavam corpos multiplicados a partir de um só. As quatro bailarinas tinham na preparação para a cena, uma rotina diária com uma aula técnica de balé clássico anterior ao ensaio.

Os movimentos curtos, entrecortados, com angulações de cotovelo e joelho, as mãos espalmadas e tensas e os pés abertos como garras no chão não lembravam a codificação de movimentos vinda do balé, pelo contrário, nem um gesto de suspensão ou leveza do tronco trouxe esta aproximação. Os corpos com tonicidade fortes para a cena e precisos nos detalhes da execução, mostravam-se inteiros no desempenho das ações fazendo acentuar a entrega e consequente afinidade destas bailarinas com a intencionalidade gestual da diretora propositora do trabalho.

A utilização freqüente da movimentação no chão, de corpo inteiro deitado ou nas ações de girar e agachar (em expansão e recolhimento), compunha uma movimentação distante do repertório da técnica do balé clássico, que nega peso, camufla a gravidade e apenas mantém o pequeno contato dos pés sobre o chão. Isto demonstrava que as bailarinas desconstruíram padrões de movimentos clássicos para executar as solicitações de gestualidade do Folia. O aproveitamento do aquecimento vivido, a aula de balé, poderia ser do uso controlado da tensão e o desenvolvimento da força no centro do corpo e suporte de sustentação nos membros inferiores.

⁶⁸ Lia Rodrigues criou dois espetáculos intitulados Folia. O espetáculo Folia II englobava o primeiro em versão mais longa. A apresentação analisada é do espetáculo Folia II.

Depois da aula de balé, os corpos das bailarinas, no ensaio, mergulhavam em novo repertório de pesquisas e experimentavam torções, rolamentos, carregamentos, suporte do corpo invertido com os pés no ar. Os modos de se mover durante a coreografia desconstruíam o padrão clássico de movimentos.

Esta prática distanciada entre aquecimento-preparação e ensaio-criação é ainda comum nos grupos de dança contemporânea. Como a linguagem contemporânea da dança é múltipla em suas possibilidades de mover sem padrões fixos, o cotidiano das companhias de dança é plural e em alguns casos, díspar.

É um pensamento paradoxal este procedimento adotado sobre o treinamento do corpo e sua preparação para a cena, pois a aula de balé, em diversos princípios, tem movimentos opostos ao projeto estético da criadora Lia Rodrigues, tais como o uso do chão como impulsão à gravidade, peso leve das extremidades do corpo, e os braços sempre em projeção externa com pernas alongadas se distanciando do tronco.

O aquecimento tornava-se a reunião inicial de uma unicidade formativa entre os corpos, mesmo que a estética clássica fosse desconstruída a posteriori. Aparentemente o trabalho corporal para o desenvolvimento das habilidades para a realização do espetáculo, com sua precisão técnica devia ter ocorrido durante o fazer coreográfico, nos ensaios. Provavelmente foi durante o ensaio e nas experimentações que os corpos das bailarinas adquiriram o aprimoramento técnico da linguagem desejada pela coreógrafa.

Talvez por isto, a necessidade de exaustivas repetições: é no fazer que foram construídos os corpos da cena. Talvez, ainda, por estas repetições existiu a presença de dores e adaptações no corpo que dança. O ensaiar foi o próprio treinamento da desenvoltura técnica para fazê-lo. E, em *Folia*, os corpos eram precisos e plenos na execução, com refinamento na linguagem coreográfica pretendida.

Nesta obra, o desempenho cênico estava ligado ao processo de criação e ensaio. A criação, apesar de assinatura externa às bailarinas, se encontrava

fisicamente impressa nos corpos destas. Eram corpos construídos pela criação do espetáculo e não pela técnica anterior ou por repertório de passos codificados pelo balé clássico. O vocabulário de movimentos de Folia foi desenvolvido e refinado durante os ensaios e o processo de criação - sendo tal vocabulário mais dirigido ou mais ou menos partilhado. Corpos externos a este processo dificilmente se enquadrariam em substituições, caso necessário.

Os movimentos dançados pelas bailarinas - quase sempre em uníssono ou com pequenas variações em alternâncias de movimentos entre elas, como superposições de vozes que retornam ao tempo comum – eram compostos com vários *staccatos* cortados na sua fluidez por pequenas pausas. O nível baixo e o corpo em contato com o chão eram utilizados modificando os apoios entre tronco, ombro, cabeça e não apenas membros inferiores. Rolamentos com as mãos e pés em tensão junto a movimentos sincronizados apresentavam alto controle de execução, pois as bailarinas estavam sempre próximas umas das outras, demonstrando precisão e domínio espacial do grupo. O uso do espaço era restrito e direto, sem grandes progressões espaciais.

Em uma cena, os corpos estavam deitados com pernas flexionadas e os pés batiam no chão impulsionando o quadril para o alto; os movimentos eram feitos em uníssono até que se alternavam para posição sentada; surgia uma alteração por parte de uma bailarina que subia para o nível alto enquanto as restantes permaneciam no chão. Depois então, na repetição de movimentos, o uníssono reaparecia e os corpos pareciam jogar com as superposições de gestos no espaço, com pequenas variações entre elas.

Os movimentos eram realizados sempre com repetições e pontuações rítmicas precisas. As ações de pontuar o espaço com pernas, tronco e braços iam assumindo, às vezes, modificações para um chicotear e um socar (com alterações nas qualidades de espaço e peso).

Os gestos e posições do corpo ora remetiam a rituais indígenas com os pés marcando uma pulsação rítmica regular no chão e o tronco inclinado para frente em projeção ao chão, ora remetiam à movimentação animal de primatas com diferentes partes do corpo a chicotear o espaço.

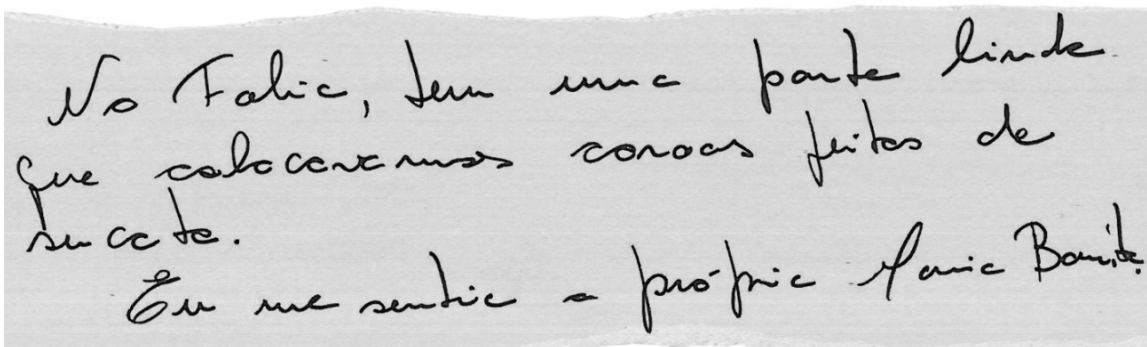
As bailarinas soltavam a voz em ruídos e pequenos gritos que ressoavam no movimento realizado pelos corpos. As bailarinas brincavam vocalizando as frases: “Tico Tico no fubá”, “Na pancada do ganzá”, entre outros do repertório nacional estudado para a composição.

Em vários momentos, o tempo de realização dos movimentos era apoiado na sonoridade musical e nos acentos rítmicos externos. A música funcionava como elemento unificador do andamento coreográfico. As sonoridades eram compostas por cantigas indígenas, assobios, instrumentos percussivos e de sopro proporcionando uma atmosfera ritualística, extra cotidiana.

O espaço cênico de apresentação era o palco italiano com separação distinta entre os artistas e a platéia. Os recursos de iluminação com diferentes tonalidades de âmbar e azul criavam uma ambiência cênica propícia para a entrada em um mundo encenado de atmosfera intimista. O público assistia sem participar da apresentação e o silêncio colaborava para um realismo fantástico, salvo algumas risadas ouvidas em trechos mais cômicos que davam o sentido de partilha para algo que parecia estar sendo visto em privacidade.

O figurino era composto de sobreposições de peças, malhas em tons de terra com buracos vazados e uma veste tricotada de lã colorida com algumas franjas curtas pendentes. Estas sobreposições tornavam o corpo manchado, mas não desfigurado de suas partes permitindo liberdade no mover-se. As bailarinas colocavam partes do figurino em cena e em determinada parte se pintavam com pigmentos próximos ao urucum.

No final do espetáculo, as bailarinas arrastavam para o centro do palco um tapete com adereços dourados e brilhantes: tornozeleiras, pulseiras, cartucheiras e coroas. Aos poucos, vestiam-se e adornavam-se.



No Folic, tem uma parte linda
que colocaram os cones feitos de
sucate.
Eu me sentia a própria Floric Bandida.

O cenário, no fundo do palco, aparentava uma parede rochosa de caverna. Nele, estavam incrustados alguns objetos cênicos como animais de madeira, pratos, cadeirinha e uma imagem de Nossa Senhora talhada em madeira.

Denise carregava para a cena esta imagem de santa apoiada em sua cabeça. Carregava-a para a cena lentamente até colocá-la no chão. O espetáculo finalizava com os objetos cênicos espalhados pelo chão, as bailarinas juntas em posição ereta aparentando mulheres guerreiras reluzentes após um ritual.

Folia tinha seu tema no universo brasileiro de Mário de Andrade, com referências a obra *Macunaíma*. Não era uma transposição da literatura para a dança, mas uma inspiração para a criação, isto pode ser percebido pela gestualidade trabalhada em cena que remetia ao contexto ritualístico indígena e também a ambientação na cena.

Não existia uma história, no sentido de narrativa linear, a ser contada pelos corpos, apesar de ser perceptível uma linha dramática no espetáculo. A movimentação e os corpos se tornavam discursos dentro da obra e o tema da brasilidade era clara pelos gestos e ações dançados.



Ex-Votos, 1997-1998, Madeira-Juazeiro do Norte, CE.

3.3- Terceiro movimento

3.3.1- Aquilo de que somos feitos

Em 2000, a Lia Rodrigues Companhia de Danças estreou o espetáculo *Aquilo de que somos feitos*, desenvolvido em colaboração com os bailarinos da companhia e Denise Stutz - que participou ativamente da criação- em co-produção com a Compagnie Maguy Marin e o Centre Choréographique national de Rillieux-la-Pape, sede da companhia de Maguy Marin.

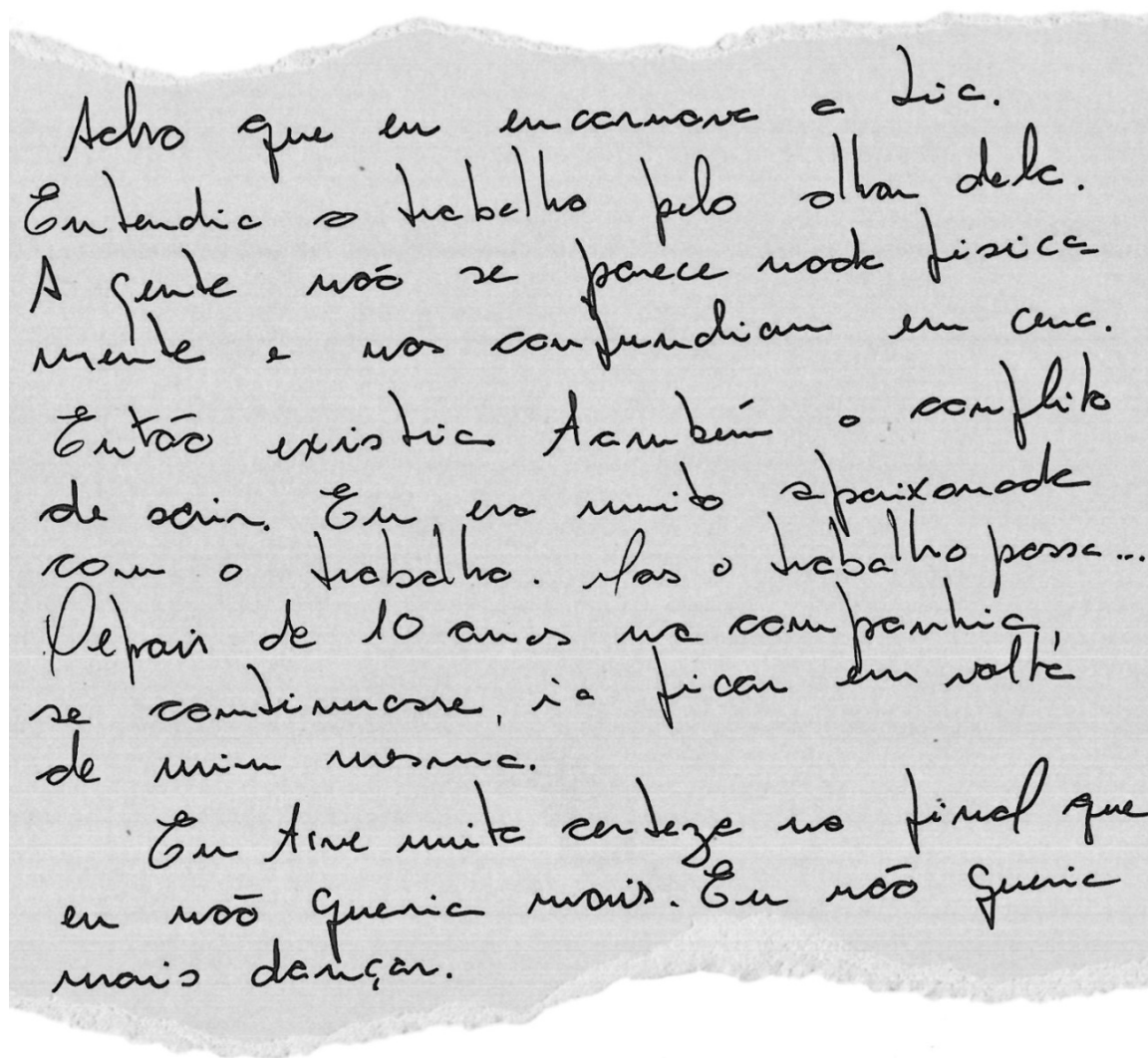
O trabalho gerou repercussão imediata, com comentários em diversos jornais, sendo qualificado como *inesquecível* pela crítica Silvia Soter e, *um marco brasileiro dos anos 1990*, pela jornalista Adriana Pavlova. Nos anos seguintes, *Aquilo de que somos feitos* ganharia o prêmio carioca *RioDança 2000*, de Melhor Coreografia e melhor Trilha Sonora; o *Herald Angel*, do *Fringe Festival de Edimburgo 2002*, e faria uma intensa série de viagens nacionais e internacionais atingindo grande repercussão (LIMA, 2007).

Aquilo de que somos feitos, marcou explicitamente o discurso estético de sua autora, entendendo aqui o discurso estético também como forma de discurso político em arte, como afirma a própria Lia Rodrigues:

o trabalho pode ser político na forma de fazer, na forma como organizo minha companhia, na forma de provocar pensamento, isso é ser político. (...) Acho que de alguma maneira todo meu trabalho tinha este viés. (Lia Rodrigues em entrevista apud LIMA, 2007, 72-73).

A escritura de Lia Rodrigues foi marcante para a artista Denise Stutz, que soube compreender no corpo, as nuances, as tessituras tônicas, a dinâmica de movimentos geradores das obras coreográficas que traduziam o projeto poético da coreógrafa. Lia Rodrigues, por sua vez, tinha em Denise uma forte e fiel colaboradora, uma artista que corporificava sua criação. A proximidade artística

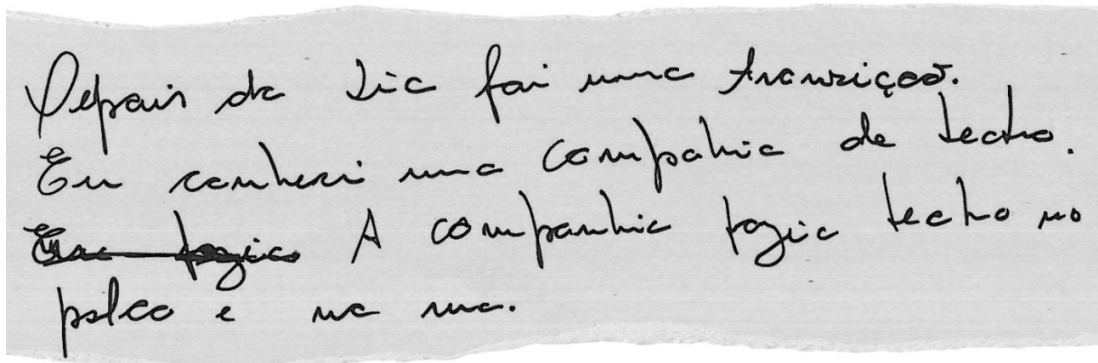
vivida nos dez anos de trabalho partilhado vai ser percebida e (re) significada em seus trabalhos futuros. Estas referências e estes contágios incubados no corpo transformaram-se em matérias de criação em dança, recicláveis em Denise Stutz, nos anos seguintes.



Acho que eu encarnava a Lic.
Entendi o trabalho pelo olhar dele.
A gente não se parece nada física-
mente e nos confundiam em enc.
Então existia também o conflito
de ser. Eu era muito apaixonada
com o trabalho. Mas o trabalho passa...
Depois de 10 anos na companhia,
se continuasse, ia ficar em volta
de mim mesma.
Eu tive muita certeza no final que
eu não queria mais. Eu não queria
mais dançar.

Logo após a criação de *Aquilo de que somos feitos*, Denise saiu da Lia Rodrigues Companhia de Danças e passou a se dedicar ao estudo do teatro.

3.3.2- Encontro com o teatro



Denise conheceu a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades de teatro de rua com o espetáculo *Pajelança - Cortejo de cantos mágicos do Brasil*, durante a caravana cultural *Coração dos outros: Saravá, Mário de Andrade*⁶⁹, na qual dançava o espetáculo *Folia II* com a Lia Rodrigues Cia. de danças.

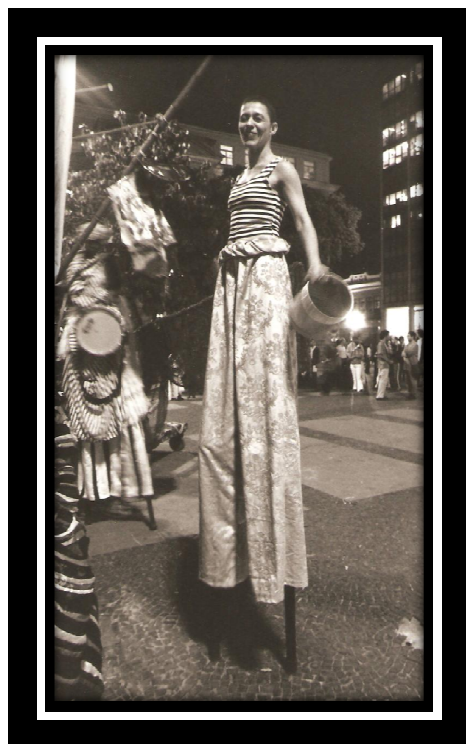
Ligia Veiga, diretora desta companhia, mudou-se de São Paulo para o Rio de Janeiro e, assim, Denise investiu em um período de outros estudos e investigações sobre o corpo e a representação cênica, buscando a vivência de teatro de rua, aprendendo a andar de perna de pau, a cantar e a tocar percussão com a companhia.

⁶⁹ Em 1999, a Caravana Saravá foi promovida pelo SESC/SP em 69 cidades do interior do Estado de São Paulo com diversos espetáculos de música, dança, teatro, filmes e exposições.

Foi um momento feliz.

Eu estava com a Lúcia andando de perna de pau, levando torção, sambando. Fazíamos festa na dia de Cosme e Damião, procissão na praça XV e no centro da cidade.

Junto, estudei Stanislawski com Celine Sochi. Era um lugar mais tranquilo, interno. Sofri um pouco com o peso, com a sensação que não estava acostumada. O tempo de uma me oitava, em chegar para ensinar lá com a minha perna de pau.



*Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades
Denise Stutz em teatro de rua*

Além dos estudos de teatro de rua com Ligia Veiga, a bailarina mergulha em estudos teatrais fundamentados em Stanislavski, fazendo aulas de teatro com Celina Sodré, no Studio Stanislavski, local de novos encontros para a sua busca enquanto artista.

A Celina trabalha com o método de
ações físicas do Stanislavski. Eu
~~se~~ sou apaixonado por Guimarães Rosa,
foi aí que com Celina e o curso
resultou neste trabalho. Os pirilamim cometa
Eu fiz o trabalho todo tempo vendendo;
sem enxada par

As pessoas pensavam mal. Para mim era
ótimo não enganar nada. Foi uma
experiência, uma missão.
Estar sozinho, estar sozinho.

Em 2001, Denise apresentou o solo teatral *Ispirituincarnadu*, inspirado em Guimarães Rosa, produzido pelo Studio Stanislavski com o Prêmio Pró Cena do governo do Estado do Rio de Janeiro. Também apresentou *William Wilson*, livre adaptação do conto homônimo de Edgar Allan Poe, com o ator Miguel Lunardi. Tais espetáculos foram dirigidos por Celina Sodré, responsável também pelo roteiro e pelo trabalho teatral com “investigação de narrativa não-aristotélica e do ator como performer, a partir do método das ações físicas de Stanislavski” (Enciclopédia Itaú Cultural de teatro - 20/05/09).



Frame de vídeo *Ispirituincarnadu*

As *ações físicas*, tratadas com esta denominação no campo teatral, são diferentes da denominação de *ações corporais* e dos *gestos*, conceitualmente tratadas por Laban e estudadas na dança, apesar das aproximações à importância dada por ambos os teóricos, Stanislavski e Laban, aos impulsos geradores do movimento (MEYER: 2006).

Os grandes teóricos dos estudos teatrais e de dança - respectivamente Stanislavski e Grotowski, no teatro, e Laban, na dança - não contracenam em discussões teóricas e nos mostram a insuficiência dos intercâmbios teóricos entre estes campos irmãos da cena contemporânea. Para o trânsito entre estes estudos, artistas *saem* e *entram* em campos de domínio do teatro e da dança, como fez Denise Stutz, ao sair da dança para estudar Stanislavski e Grotowski, no teatro. Os campos do teatro e da dança, das artes cênicas, do espetáculo vivo, possuem aproximações e, às vezes, distâncias, por práticas comuns, espaços de atuação similares e campos de estudo paralelos.

Para Denise, entrar no meio teatral e estudar Stanislavski e Grotowski, bem como, participar de treinamento de teatro de rua, e dos treinamentos do ator propostos pelo LUME⁷⁰, foi de certa forma, um *afastar* da dança. Apesar de vizinhos artisticamente, a aproximação de Denise com o teatro aparentou um momento de rompimento com a dança, com novas descobertas sobre seu corpo em cena.

⁷⁰ Núcleo de pesquisas teatrais da UNICAMP. O Lume realiza cursos de treinamento e aperfeiçoamento para atores em Campinas/SP.

Conectei a fazer bellos e treina-
mentos fora de dança.

Fiz butoh, máscara, treinamento energético.
Com a busca de estar em outros
lugares, buscar outro corpo, buscar o
corpo em novos lugares.

Eu tenho que entender no meu corpo.
As questões vêm no meu corpo. Não tenho
inteligência de fora, tenho intuições.
Se eu não vivo no meu corpo, eu não
entendo.

Tenho que estar praticando. Eu sou do
fazer e tenho muito prazer em fazer.
Não me dá preguiça, ao contrário,
eu enlouqueço se eu não estiver prati-
cando.

Denise, com o desejo de estar em movimento, fez incursões em outros treinamentos e práticas corporais. Em alguns casos, as práticas entraram em contradição. É o corpo contemporâneo turvo e inquieto, que nos escreve Louppe (2007, 64). Sem fazer, enlouquece, ao fazer, inquieta-se.

3.3.3- Embate criador e o primeiro solo

Tinha feito e acabado com o monólogo do *Isperitutu carnado*. Estava completamente dedicado ao texto quando me falaram sobre uma oficina ~~de~~ para criadores com um alemão no Panóptico de dança. A dia me indicam para fazer a oficina do Thomas Lehmen, sem eu ser criador. Ele me convenceu, disse que seria bom para mim.

Depois da oficina aconteceu o *Psychogue*. Nele, durante duas horas o ~~trabalho~~ trabalho de cada um dos participantes da oficina era questionado. Eles faziam perguntas e analisavam o trabalho.

Porque você dança? Qual o conceito do seu trabalho? Político, não político? Porque você fala sobre política, qual é sua intenção?

É uma análise profunda do seu trabalho, quase lacaniano. Esta oficina foi esclarecedora, mas também dolorosa porque nem sempre existem respostas.

Durante o projeto Thomas Lehmen, me falaram que eu devia me fechar em uma sala e trabalhar sozinho.

Em 2002, em sua 11ª edição, o Festival Panorama de dança manteve a partilha de programação com festivais internacionais, como o holandês Springdance Festival e o canadense Nouvelles Danses⁷¹. Nesse ano, o Panorama trouxe propostas de oficinas e residências artísticas com artistas estrangeiros, uma delas inspirada no SpringDance Festival, destinada a criadores com experiência em dança.

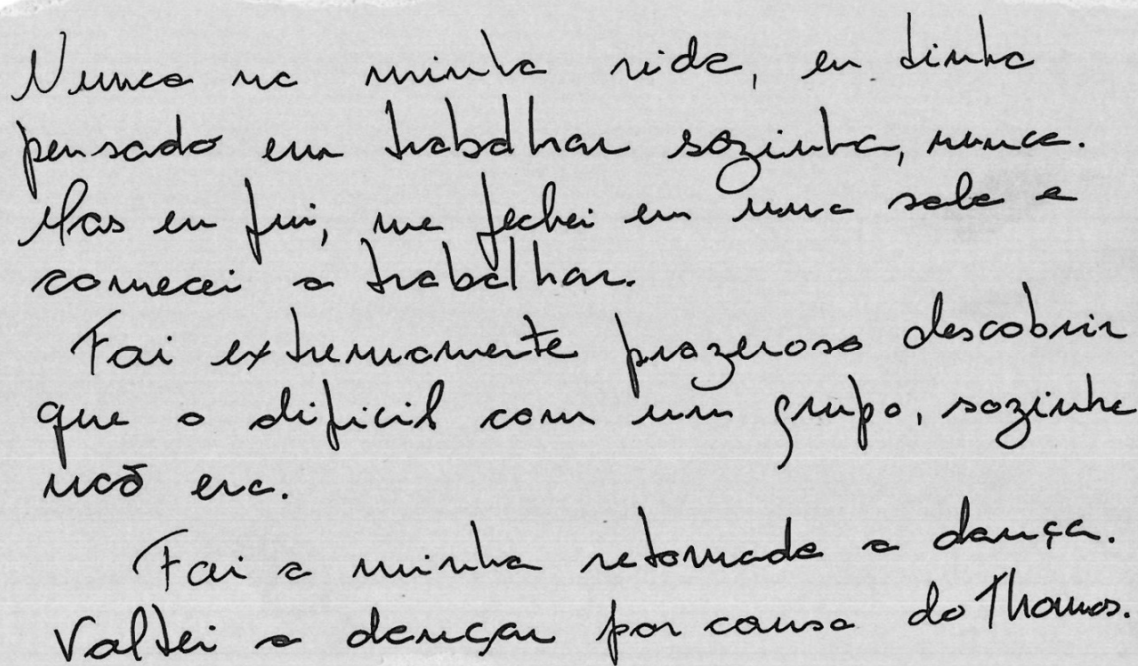
No festival, Denise, envolvida com o teatro, foi convidada a participar deste formato de oficina com proposições do artista da dança alemão Thomas Lehmen, membro da geração conceitual da dança europeia dos anos 1990. A oficina era destinada a criadores e propunha questionamentos a estes tais como: *Por que você dança? Para quem você dança? Qual o sentido da sua dança?*



Frame de vídeo de Denise Stutz em *DeCor*

⁷¹ O Springdance Festival é um evento internacional de dança contemporânea que ocorre em Utrecht- Holanda. O Festival Internacional Nouvelles Danses (FIND) é um evento bienal realizado em Montréal no Canadá.

Apesar de não se considerar criadora, Denise aceitou o convite e participou da residência artística *Dialogue*⁷². Os questionamentos político-estéticos⁷³ propostos durante o projeto geraram turbulência no espírito artístico da bailarina, que os respondeu com uma nova atitude experiencial em sua vida, a de trabalhar sozinha e revisitar sua história de dança no corpo.



Nunca na minha vida, eu tinha
pensado em trabalhar sozinha, nunca.
Mas eu fui, me fechei em uma sala e
comecei a trabalhar.
Foi extremamente prazeroso descobrir
que o difícil com um grupo, sozinho
não era.
Foi a minha retomada a dança.
Voltei a dançar por causa do Thomas.

Assim, como resposta às provocações feitas no *Dialogue*, surgiu o seu primeiro solo de dança: *DeCor* (2003). Decor, De cor, Du coeur, De coração, Decorado. Neste trabalho, a artista ativa sua fisicalidade acessando aquilo que ficou decorado em sua história artística: as lições aprendidas *decor* instaladas no corpo, as danças de Martha Graham, as sequências coreográficas vividas, os modos de fazer dança no Corpo, com Lia Rodrigues, e tantos movimentos

⁷² *Why all these questions?* The Mouson-Springdance/Dialogue. Frankfurt (2002)

⁷³ Os propositores dos questionamentos nesta oficina foram respectivamente Thomas Lehmen, Helena Katz e Yan Ritsema.

impressos como inscrições em seu corpo. Como marcas e mapas, ela mergulhou em si pelas inscrições de sua dança vivida e em suas memórias – ali atualizadas no presente – e as partilhou em cumplicidade com o público, trazendo para sua história uma nova dança pessoal.

A imaginação é o ato criador da memória. Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (SALLES, 204, 100).

E como, citando Cecília Meireles, “a vida só é possível reinventada”, Denise Stutz, corpo-sujeito de sua dança respondeu em seu solo que dançar é sua vida, ultrapassando seu entendimento conceitual sobre isto. Em Decor, ela sobrepôs formas de “se lembrar” no corpo, evidenciando hábitos, memórias e inscrições instaladas no corpo, portanto decorados e, sobre os quais ela se debruça para poder registrar o que faz dela, ela mesma.

Eu caminho assim, o meu trabalho solo geralmente acaba sendo um lugar das ~~devo~~ minhas memórias, das minhas questões mais profundas.

São muitas marcas em anos de trabalho com dança. Este na minha história. O meu corpo é inscrito de muitos lugares: balé clássico, dança moderna, leban. E mais Somatics, João Saldanha, Lúcia Rodrigues, Grupo Corpo.

São muitos lugares. Quem sou eu?
Como fui construído na dança?

A criação artística não se constrói do nada, do vazio, de certa pureza. A criação pressupõe a realidade do conhecimento que a liberdade do artista transfigura e formaliza. "Tudo é construído sobre o anterior." (Ernesto Sábató em entrevista apud SALLES, 2004, 88).



Frame de vídeo de *DeCor*

O *anterior* de Denise são suas memórias, suas histórias de dança inscritas no corpo - *Maria, Maria, Catar, Ma, Folia, Thomas Lehmen* - e a elaboração destes elementos no processo criador se dá em transformação ou combinação inusitada, por vezes, imperceptível aos olhos do espectador, porém, de alguma forma, lá.

O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações singulares. Os elementos existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos (SALLES, 2004, 89).

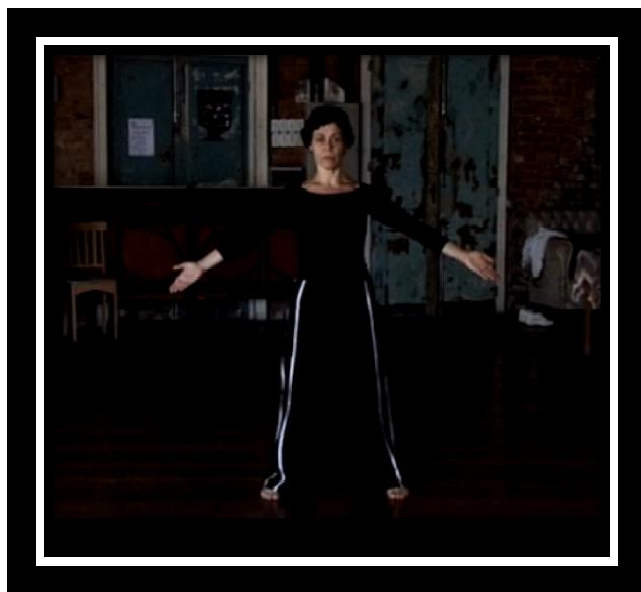
O processo criador é feito de acúmulos e eliminações, aparições e desconstruções. Denise, em sua sensibilidade poética, une, faz fundir experiências díspares em uma unidade, o processo criador de *DeCor* teve como *ação transformadora* atar um elemento vivido a outro aparentemente disperso, mas contido na mesma matéria que dança: seu corpo.

Ao investigar em imersão sua experiência de vida dançada, Denise (re) contextualiza sua história e suas memórias instaladas na fisicalidade. O que foi aprendido decor em suas lições de dança são (re) vividas no presente e “criam no corpo disposições novas para agir” (BERGSON, 1999, 63) sobre aquilo que permanece no corpo se estendendo do passado a um momento presente.

As memórias inscritas e as “esquecidas-latentes” que podem ser evocadas - e também os esquecimentos - habitam e convivem em um só espaço, o corpo. A mistura destas memórias de dança junto à imaginação do que tenha sido faz este material vivido uma potência de investigação de si mesma. Neste caso, a sua memória trabalhada no solo *Decor* atuou como uma “preservação de si mesmo” (Izquierdo, 2002) e marcou seu retorno ao corpo dançante.

Este retorno foi provocado por uma residência artística, um contato corpo a corpo com outros bailarinos e criadores. Denise referencia esta residência a uma análise lacaniana. E é justamente o psicólogo Lacan que traz a ideia de que a identidade não é algo unificado, mas algo que se forma pelo olhar do outro. Uma identidade em dança instigada pelo olhar do outro e também compartilhada, pois não se trata de uma instância absolutamente pessoal (GREINER, 2007).

No solo *DeCor*, Denise traz à luz da cena, a história do seu corpo no fazer cênico e da sociedade, e faz, sobretudo, um manifesto sobre o artista da dança e sobre suas possibilidades de fazer dança com consciência crítica. É um solo recheado de narrações fragmentadas e depoimentos sobre si mesma, contudo, estes dados autorreferentes são um pretexto para sua criação, afinal um espetáculo de dança é arte, e não realidade, mesmo quando a retrata (ALBANO, 1998, 155). *DeCor* é uma obra - manifesto que versa sobre o artista da dança mais do que a própria dança, se é que é possível realizar alguma separação entre estes.



Frame de vídeo de DeCor

Denise apresentou o solo *DeCor* no *Festival Panorama da Dança*, no ano seguinte (2003). O Festival foi (e é) um evento importante na cadeia produtiva de dança contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, local de partida e ignição para o trabalho de Denise Stutz, conforme ressalta Roberto Pereira (2009) em crítica jornalística⁷⁴. Em sua apresentação na série Solos de dança no SESC⁷⁵Copacabana, em sua quinta edição em 2004, um dos mais importantes eventos de dança carioca, Denise dançou *DeCor* e recebeu a crítica de Roberto Pereira no *Jornal do Brasil*, “Denise Stutz arrebatou o público na série Solos de Dança, em cartaz no SESC”:

⁷⁴ *Jornal do Brasil*, 25 de dezembro de 2003. “*Balança e Dança: Dança carioca encontra em festivais e mostras, terreno sólido para sua produção em 2003.*” (PEREIRA, 2009, 160).

⁷⁵ No Rio, a mostra *Solos de dança do SESC Copacabana* desde 2000 promove a visibilidade das criações artísticas neste formato e com intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos.

Abrindo a noite, a experiente bailarina Denise Stutz apresenta seu DeCor, lugar que ela inaugura em sua carreira para deixar aflorar a memória de dança abrigada em seu corpo. A sabedoria e a maturidade com que essa questão é ali tratada deixam vazar a qualidade de uma história que se tece em movimentos, que se imprime na carne, contando suas experiências com coreógrafos diversos, mostrando um corpo que é um corpo de bailarina, no sentido mais puro desta palavra. Denise deixa o palco e o público arrebatados por sua história, por sua identidade construída de modo tão íntegro em sua dança. (PEREIRA, R. 2009, 169)

Em 2004, apresentou DeCor nos eventos Solos do SESC, no Rio de Janeiro, e também em Uberlândia, no festival Udi em Cena. Fora do Brasil, apresentou-se em Madrid, na Casa de América, dentro do Festival Invertebrados e, em Cabo Verde, no Festival Mindelact.

3.3.4- Amigos, parceiros e coletivos de dança.

Meu contato novamente com as pessoas de dança foi junto a Dani, ao Gusto, ao Marcule e ao Fred. Eles fizeram a oficina do Thomas e nos tornamos amigos e parceiros.

Dani, Marcule e eu assistimos o trabalho uma de outra. Somos amigos e nossos trabalhos são completamente diferentes.

No Rio acontecem este momento na dança com muitos criadores ~~diferentes~~ independentes. Vários trabalhos, vários solos.

Neste período, no início do século XXI, no Rio de Janeiro, as subvenções estatais propiciaram o aparecimento de movimentos independentes de criadores, desvinculados de instituições e escolas de referência, tornando uma característica aparente da dança contemporânea na cidade, os grupos e profissionais de dança intitulados independentes com uma proposta de dança mais conceitual: a dança falada⁷⁶. A dança contemporânea carioca estava

⁷⁶ Neste período, muitas produções cênicas de dança vinda dos artistas cariocas contavam com a opção estética mais reflexiva, com textos e falas em cena, o que não era tão próprio e característico da dança contemporânea em outras localidades.

contagiada pela dança da nova vanguarda européia, já que as aproximações destas no Rio de Janeiro foram se estreitando ao longo dos anos.

A existência perene do Festival Panorama da dança foi fundamental para isto. Contato instalado, contágio inevitável. O festival trouxe, pela influência e vertente estética da curadoria, vários convidados europeus da chamada nova vanguarda europeia (depois de 1960) e do *Movimento de Judson Church*. Desde 1999, artistas desta vertente tais como *Jérôme Bel* (França), *Tom Plischke* (Alemanha), *Xavier Le Roy* (França/Alemanha), Vera Mantero (Portugal), Boris Charmatz (França), Willi Dorner (Áustria), Gilles Jobin (Suíça) e Thomas Lehmen (Alemanha), se apresentam em palcos cariocas.

Além das apresentações, neste período houve investimento nas discussões após os espetáculos, e a plateia foi transformada em local de debates comandados por críticos, pesquisadores e jornalistas da área: “a ideia era fazer pensar” (PAVLOVA & PEREIRA, 2001, 21).

A geração conceitual da dança dos anos 1990 na Europa, a *nova vanguarda* europeia, da qual Thomas Lehmen, o alemão propositor fazia parte, buscou atualizar alguns pensamentos, ideias, práticas e reivindicações das vanguardas artísticas dos anos 1960 e 1970, nas quais o político e o estético se reaproximam (LIMA, 2007). Eram artistas da dança que traziam reflexões e certas rupturas com a comunidade da dança que partilhava princípios desde o nascimento da dança moderna, o que os interessava não era tanto criar uma nova linguagem simbólica da dança, mas interrogar sobre a natureza do espetáculo e de seu formato e sobre as imagens que o corpo cria enquanto ele é visto ao se apresentar (SIEGMUND, 2003).

Estes artistas continuam a se situar no contexto da dança mesmo que seus trabalhos questionem a natureza da própria dança. Alguns artistas da dança na contemporaneidade, com singularidades e individualismo nas reflexões estéticas, instauram modos de organização distintos dos anteriores grupos de pertencimento artístico.

No Brasil, o aparecimento dos coletivos de dança nos anos 2000 aconteceu com características e propósitos diferentes das novas vanguardas

européias, tais como grupos de estudos e grupos de reivindicação e manutenção de direitos coletivos de classe, bem como, com diferenciações entre os próprios coletivos.

Em 2008, no evento *Coletivo Corpo Autônomo*⁷⁷, pôde ser percebido que alguns dos agrupamentos denominados coletivos se reuniam em práticas e organizações similares às companhias contemporâneas de dança, diferenciando-se destas apenas por funcionarem com relações menos hierárquicas e mais transitórias - possibilidade de integração de novos elementos e de reestruturação interna - sem vínculo de exclusividade. Desvinculados de uma escola específica de formação e com trabalhos partilháveis entre os membros, estes coletivos não afirmam pela unidade de linguagem entre os bailarinos.

Alguns coletivos artísticos apostam na singularidade de suas ações em movimentos distintos dos antigos grupos de dança, sem uniformidade de propostas estéticas e sem a ideologia da criação coletiva. Continuando nesta questão político-estética da dança, as relações entre os bailarinos na atualidade e os criadores contemporâneos, enquanto uma coletividade, são reações contra o conceito modernista de partilha humanista de um ideal.

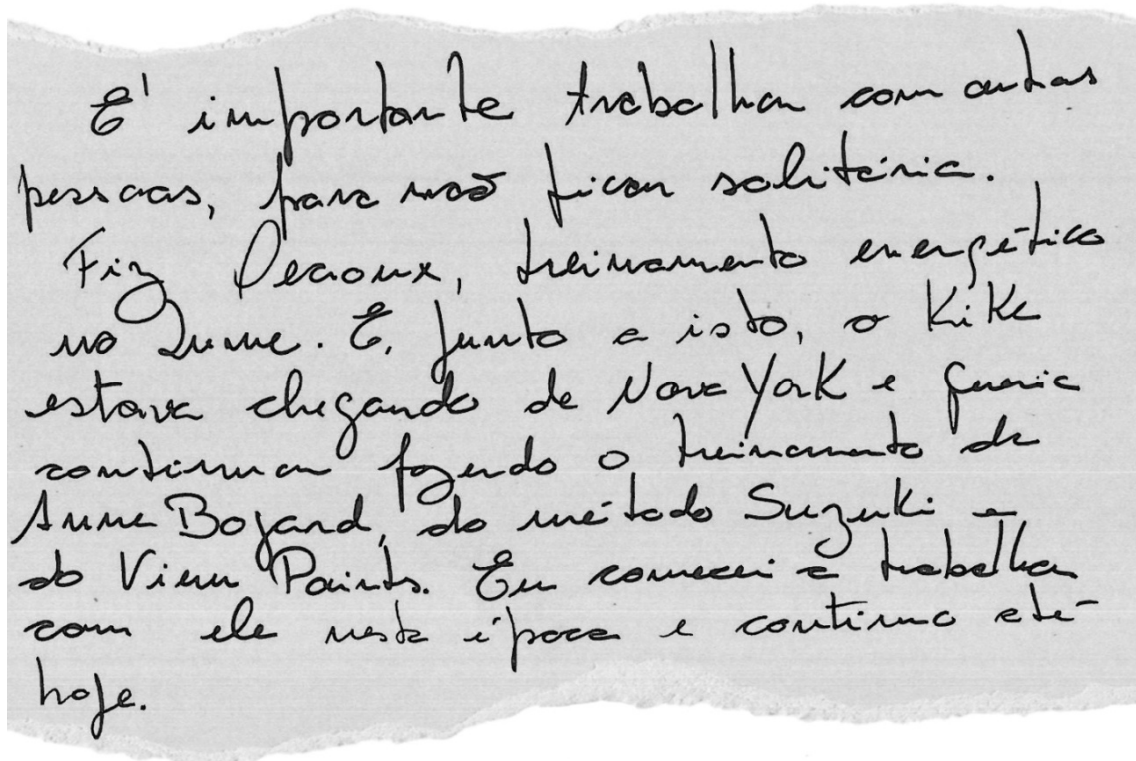
Como observa Siegmund (2003), a comunidade que propõem é fundada na perturbação e ainda acrescenta que,

A estética, entendida aqui como esfera auto-reflexiva das práticas sociais e não dentro do sentido tradicional de beleza, não pode trazer nunca a manifestação presente de uma comunidade. Sendo que ela se apresenta, contudo, como resultante de um campo social no qual ela recoloca estas práticas em questão. Este potencial de auto reflexão a impede de tornar-se uma comunicação com a vida. As produções não oferecem um modelo para outras. Eles conservam-se no percurso de questionamento singular que não pretende suscitar uma técnica, um estilo ou um novo gênero (SIEGMUND, 2003, 334).

Um procedimento estético de dança contemporânea passa por formas de abordar este corpo e suas relações com os outros corpos, isto afeta o modo de coalizão grupal e os modos de produção da arte.

⁷⁷ Produzido pelo Instituto Itaú Cultural - São Paulo, (07 a 18 de maio de 2008).

3.3.5- Coletivo Improviso

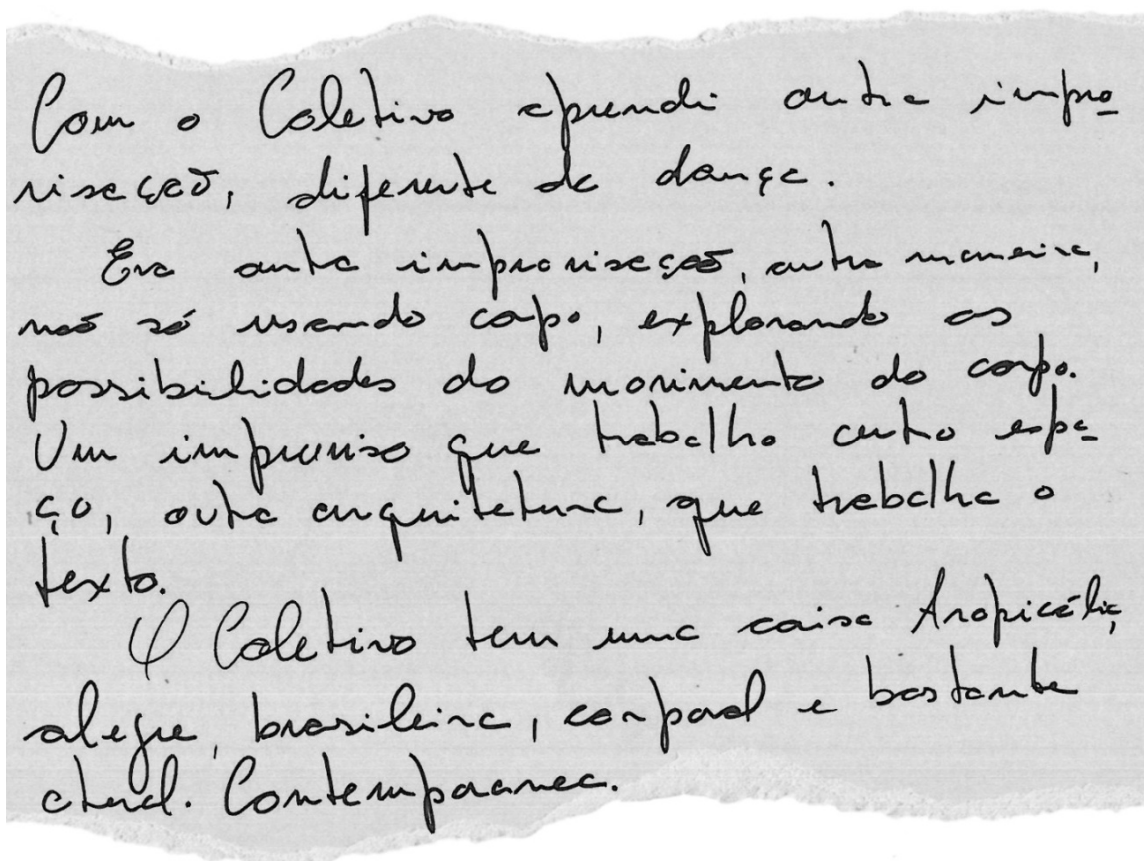


É importante trabalhar com outras
pessoas, para não ficar solitário.
Fiz Deaconx, treinamento energético
no Jume. E, junto a isso, o Kike
estava chegando de Nova York e fomos
continuar fazendo o treinamento de
Anne Bogart, do método Suzuki e
do Viewpoints. Eu comecei a trabalhar
com ele nesta época e continuo até
hoje.

Neste período de transição, fora de companhias estáveis de dança e ampliando suas experiências cênicas, Denise participou de um grupo de treinamento e improvisação cênica baseada nos conceitos do Viewpoints e do Método Suzuki orientado por Enrique Diaz, diretor da Companhia dos Atores, no Rio de Janeiro.

Enrique Diaz e sua companheira Mariana Lima estavam chegando de um estágio em Nova York na SIT Company (Saratoga International Theatre Institute Company), companhia americana dirigida por Anne Bogart, e pretendiam continuar os estudos de cena e da improvisação. Com isto, propuseram um grupo de estudos, depois denominado Coletivo Improviso, com artistas multidisciplinares e carreiras independentes que se reuniam periodicamente para trocar experiências e possibilidades cênicas a partir do improviso.

O Coletivo Improviso apresentou sua primeira performance na Fundação Progresso - Cinelândia, como parte da programação do Festival *Riocenacontemporânea*, em 2002. Esta primeira apresentação já demonstrava que o treinamento desenvolvido pelo coletivo seria o suporte das apresentações performáticas criadas de modo colaborativo pelos integrantes e que estes artistas multidisciplinares travariam diálogo entre suas carreiras independentes e o coletivo, trazendo como vínculo a vontade de aprofundar o conhecimento artístico em uma forma de intercâmbio de experiências no ato cênico.



Com o Coletivo aprendi outra impro-
visação, diferente de dança.
Era outra improvisação, outra maneira,
mas só usando corpo, explorando as
possibilidades do movimento do corpo.
Um improviso que trabalha com o es-
paço, outra arquitetura, que trabalha o
texto.
O Coletivo tem uma coisa: Apropriação,
alegre, brasileira, corporal e bastante
cênica. Contemporânea.

Em 2004, o trabalho *Não Olhe agora* foi apresentado também no Festival *Riocenacontemporânea*. Depois, com este trabalho, o Coletivo viajou por diversos festivais de teatro, entre eles Festival Made In Brésil, de La Ferme du

Buisson, Marne-la-Vallée, Festival de Teatro de Rua de Aurillac, na Ménagerie de Verre em Paris, em Marseille e em Strasbourg.



Frame de vídeo *Não Olhe Agora*

Segundo o diretor Enrique Diaz⁷⁸, o Coletivo Improviso propõe uma abertura e ampliação da concepção teatral, da representação no teatro formal preso aos moldes e padrões do séc. XIX. O processo colaborativo adotado pelo Coletivo Improviso se distingue da criação coletiva dos anos 1960 e 1970, que tem uma ideologia próxima ou vizinha ao anarquismo (FISCHER, 2003). A criação coletiva destes anos anteriores era uma manifestação de formas anárquicas de organização e de negação da autoridade cerceadora, que fazia sentido como forma libertária de criação pelo regime militar em vigor⁷⁹.

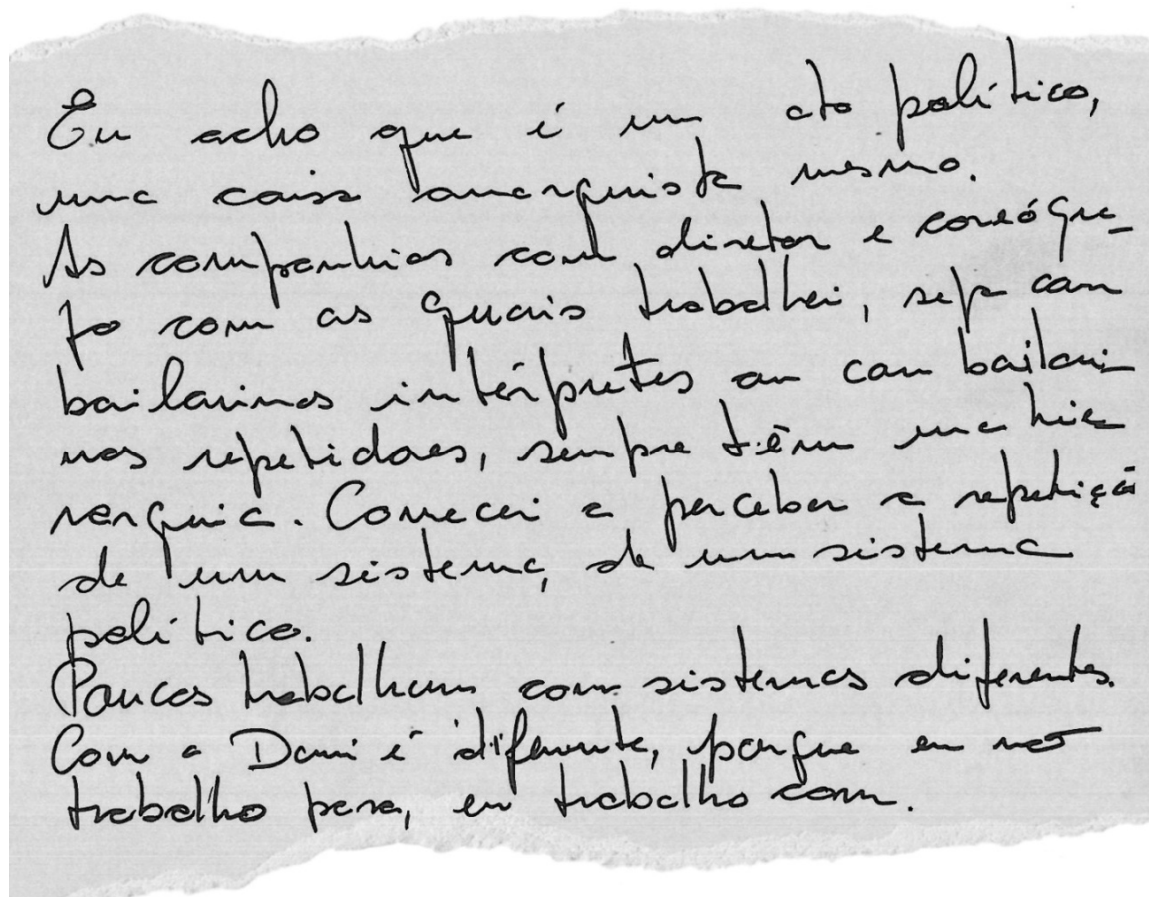
O teatro de criação coletiva tinha como resultado uma autoria partilhada com contribuições de todos os integrantes de um núcleo. “A suposta hierarquia

⁷⁸ Comunicação realizada no Espaço Cultural da CPFL em Campinas, no dia 25-08-2009.

⁷⁹ Um exemplo de grupo teatral que adotou a criação coletiva foi o Teatro Oficina- São Paulo, dirigido por José Celso Martinez. Em dança, alguns grupos adotaram os processos de criação coletiva nos trabalhos coreográficos, tais como o Grupo Trans-Forma em BH e o Grupo Coringa no Rio de Janeiro.

teatral é apaziguada ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva” (Fischer, 2003,14). Segundo Fischer (2003), a criação coletiva acabava com a presença de alguém no grupo como “chefe”, com dominação sob os demais.

O processo colaborativo das companhias teatrais atuais pressupõe o avanço do conceito democrático do coletivo, no qual há uma participação essencial e íntegra de todos, sem abolir a delegação de responsáveis pela coordenação de determinados setores.



Com estas alterações, a função do artista intérprete sofreu uma mudança de eixo. Com a modificação das condições de criação, ele deixa de ser um especialista da arte de interpretar assumindo outros papéis na cena, na construção do texto, na concepção musical e estética geral da peça.

No processo de criação colaborativa, o artista da dança também assume e diversifica seus papéis não sendo apenas um *especialista-executor* de sequências coreográficas. Ele cria, compõe, indaga procedimentos, organiza marcações, usa sua voz e sua história cenicamente e, às vezes, executa cenários e figurinos, ampliando sua atuação artística e, por vezes, sua responsabilidade perante o grupo.

Na criação coletiva e no processo colaborativo, o papel do artista, do bailarino, é diferenciado de uma posição que permite seu potencial criador para outro de co-responsabilidade na criação, ampliando suas funções e potencializando suas especificidades na produção cênica. Na estruturação de um trabalho artístico coletivo, a ética, as formas de organização, a repartição de tarefas e funções são diferenciadas da visão convencional de dança.

Para mim a ideia de Coletivo é que um sustenta o trabalho do outro. Eu faço a bilheteria, o outro faz o som. O ~~Coletivo~~ coletivo funciona assim, cada um tem seu trabalho próprio e não é porque não tem dinheiro, é assim.

No ~~Coletivo~~ coletivo você pertence, mas não pertence ao mesmo tempo.

O Coletivo não apenas borra fronteiras nos modos de fazer arte, mas também dentro dos temas trabalhados. Como temática abordada, *Não Olhe Agora* mistura questões entre o público e o privado, explorando a ideia do acontecimento privado entrando no público e vice-versa. Durante a apresentação, as cenas plenas de imagens, estímulos sonoros, proximidade com os artistas em intervenções com o público, e coreografias executadas em coro não permitem que o espectador se apodere de tudo que é proporcionado em cena.

Não conseguimos acompanhar sincronicamente tudo o que é nos dado a presenciar (...) em uma edição cênica que conduz si o olhar, até mesmo para nos deixar sem saída como espectadores, pois somos levados a escolher para onde olhar, diante de tantas opções oferecidas ao mesmo tempo; é um banquete visual e Kinestésico (CORDEIRO, Fabio, 2009).

O espetáculo *Não Olhe agora* tornou o Coletivo Improviso conhecido na cena teatral. Os estudos em improvisação e método Suzuki permanecem até os dias de hoje e neles Denise Stutz ainda se integra, atualizando suas questões na partilha da criação colaborativa entre seus pares.

3.3.6- Não Olhe Agora:

Análise da narrativa cênica na obra transformadora

Para esta análise foram utilizados os vídeos dos espetáculos realizados em Strasbourg e em Marseille, em 2004.

No espetáculo *Não Olhe Agora* os corpos dos *performers* não tendem à padronização uniforme, são *corpos ecléticos* (Dena Davida apud LOUPPE, 2007, 62) com diferentes preparações do corpo para a cena. Estes corpos com formações múltiplas dialogam entre si na cena que abarca e, ao mesmo tempo, solicita esta diversidade. A unidade do grupo não é traduzida pelos movimentos próprios de cada intérprete, mas, sim, na relação entre eles, na forma de escuta e resposta que estabelecem nas ações do espetáculo, com o tempo de execução preciso, quando em uníssono, com sintonia entre as entradas e transições de quadros. Segundo Louppe (2007), esta dissociação entre os corpos traz igualmente o esfacelamento da noção de companhia com as hierarquias tradicionais, como se este contraste entre os corpos tivesse traduzido a desconstrução de uma estrutura histórica e econômica da organização grupal.

O grupo de artistas, atores e bailarinos que compõem o espetáculo, varia a cada apresentação e existe alternância de papéis em cena, não apenas por modificação do elenco, mas entre eles próprios. São aproximadamente 10 artistas em cena e cada performer é singular dentro desta *performance coral* (CORDEIRO, 2009). Os papéis entre os *performers* são partilhados, não distinguindo os artistas hierarquicamente em cenas divididas em momentos de solo, duos, trios e coro. O coro formado tem uma composição harmônica e, algumas vezes, colabora oferecendo um espelhamento ou contraponto temático em relação a um solista. Todo o tempo, jogos de cena se alternam em um ritmo dinâmico de ações e trocas, sem ser demasiadamente acelerado.

Não olhe agora é uma proposta de encenação aberta às interferências dos lugares nos quais é apresentada, o diálogo entre a arquitetura e o espaço também interfere na construção da obra. O espetáculo envolve cenas em ambiente externo e interno. Os artistas iniciam o trabalho em ambiente externo e

depois passam a encenar em um salão fechado, que também se diferencia a cada apresentação, nunca ocorrendo em palco italiano. A separação entre platéia e artistas é flexível. O público divide o mesmo ambiente e assiste à performance sentado no chão, em cadeiras, pequenas arquibancadas, ou mesmo em pé.

Existem algumas formas de contato entre os artistas e o público. No início da performance, as interações são mais próximas, com o público compondo e interagindo com a cena. Durante o espetáculo, o contato se distancia, porém, em certos momentos, como no oferecimento de copos com água aos espectadores e o pedido para colocar creme de barbear nas costas do ator, fica clara a inexistência de barreira fixa de separação entre os lados. A interatividade que o *Coletivo Improviso* realiza com o público sempre é feita de forma bem humorada, e nunca agressiva (como casos teatrais nos quais pessoas do público são forçadas a participar de uma cena contra a vontade, ou sem expostas gerando situações de constrangimento).

Os figurinos são próximos aos usados no cotidiano: calças, camisetas, macacões, vestidos usados com sapatos diversos como tênis e botas. Os figurinos têm sobreposições de peças e algumas vezes homens vestem partes de trajes femininos sem, no entanto, realizarem papéis de caracterização afeminada.

Os objetos cênicos que compõem as cenas são variados: grandes molduras vermelhas, cadeiras, televisão, um colchão e um megafone estão presentes na composição junto a um telão de projeções e microfones para amplificação da voz. Alguns objetos cênicos atuam como elementos de cenário: roupas no chão, rolo de papel e copos atuam alternadamente em passagens dinâmicas de cena para cena.

A iluminação propicia uma ambientação cênica que conduz o foco ou amplifica a atenção para várias cenas simultâneas. As músicas são gravadas e aparecem durante as cenas, mas não necessariamente todo o espetáculo é acompanhado de trilha musical; há momentos de silêncio, de texto falado por atores e, em uma das cenas, os *performers* utilizam objetos cênicos para produzir sons em um ritmo musical.

O Coletivo tem uma característica de atuação alegre, descontraída sem se tornar banal por isso. Algumas cenas envolvendo tensão são intercaladas com outras de maior comicidade, ou estes contrapontos são colocados juntos, criando um paradoxo na leitura do espectador. Um exemplo disto é a cena na qual um ator descasca uma mexerica (tangerina poncã) com uma tesoura e, em seguida, como um cabeleireiro começa a cortar o cabelo de outro, depois, passa a cortar os pelos do corpo e suas roupas. Os dois se deslocam em ritmo rápido pelo espaço entre copos de vidros, enquanto a tensão da cena é envolvida simultaneamente por uma atmosfera de ironia, humor e despojamento.

No espetáculo, Denise Stutz tem uma cena partilhada com mais três atrizes. As três atrizes posicionadas lateralmente no espaço cênico, sentadas em suas cadeiras, carregam bolsas e realizam pequenos gestos cotidianos com os braços e pernas: penteiam o cabelo, fumam, cruzam as pernas, retiram objetos da bolsa (uma pega o jornal enquanto outra coloca prendedores de roupa no rosto e assim por diante). Enquanto isto, Denise – no foco de ação, com uma cadeira – usa um fone de ouvido e com ele parece responder verbal e corporalmente perguntas que o público desconhece. Ela veste roupas cotidianas – calça, camiseta e tênis –, mas suas ações não são de todo usuais. “*Denise Stutz, Belo Horizonte, 1956, carteira de identidade M 447... (...) Eu vou ao cinema hoje à noite. (...) Copacabana, Ipanema, Laranjeiras, Barra, Copacabana, Laranjeiras.*” São trechos falados por ela junto a sua movimentação. A plateia percebe que ela dialoga com uma gravação.

O espectador imagina a quais perguntas cabem as respostas dadas e algumas frases sem nexos aparentes encaminham a entendimentos diversos e embaralham a compreensão de quem busca uma racionalidade entre estes elementos falados e ações.

Enquanto fala, Denise se deita no chão, se levanta, se desloca, muda a cadeira de lugar, empurra a cadeira, gira a cadeira nos braços, realiza pequenos saltos levando os pés em direção ao quadril, cobre o rosto com as mãos, faz pausa. Sua pausa é partilhada com as outras três atrizes fechando a cena e confortando o olhar multifocal da plateia. Outras cenas se iniciam sem que haja

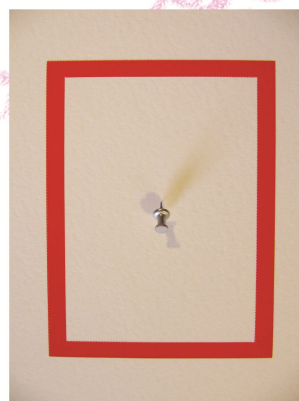
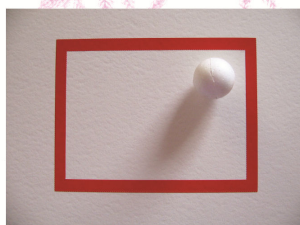
uma transição abrupta. Denise ainda permanece na cadeira, as três atrizes sacodem as bolsas e todo o conteúdo cai no chão, enquanto vão se criando novas composições.

Na finalização do espetáculo, os artistas iniciam uma catarse de ações, com roupas e objetos espalhados no chão, vozes e pessoas em deslocamentos diversos no ambiente. O clima é de algazarra com diversos ruídos visuais e sonoros, uma figura feminina permanece parada como um quadro, adornada com flores e com os seios à mostra aparentemente violentada com a situação exposta. A percepção deste quadro se alterna entre desconforto, solidão e contemplação em meio a um local com sobras de sensações irreverentes. O clima é de fim de festejos.

Após esta cena, um ator nu se cobre de creme de barbear no corpo todo, transformando-se em um “*Homem das neves*”, monstruoso e cômico ao mesmo tempo. Este ator-monstro se desloca para o ambiente externo da apresentação e leva consigo o público que, de lá, assiste ao final: todo o elenco executando em uníssono uma sequência de movimentos alternada entre as ações de pressionar e pontuar com as pernas e braços em tronco verticalizado enquanto este “*hulk*” branco se desloca ao longe. Desenvolvida em tempo lento, esta última cena tem tom lírico e finaliza a apresentação.

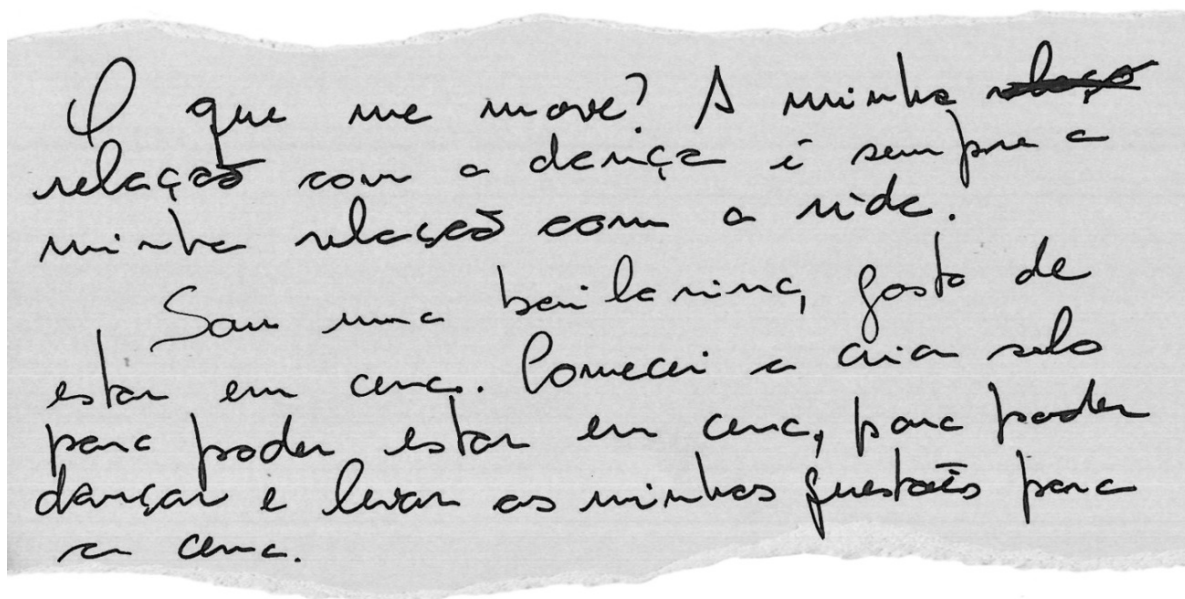
Todo o espetáculo é composto por cenas que, apesar de independentes entre si, se estruturam em uma composição encadeada de ações. As transições vão acontecendo no desenrolar da peça. O tema explicitado pelo diretor foi explorar as relações entre o público e o privado, histórias pessoais que podem ser partilhadas, verdades inventadas e mentiras incorporadas. Os personagens parecem interpretar a si próprios, então existe um jogo encenado entre o que pode ser verdade e o inventado.

Saber da veracidade dos fatos não está na proposta, mas sim, esta ludicidade que torna o público parceiro neste jogo. O sentido está contido na própria cena. A plateia reage com risadas e bom humor, aparentando se divertir com o jogo de cenas proposto e se envolvendo com o espetáculo.



in/site, 2008, Técnica mista, Gustavo Torregan

3.3.7- Solidão e imaginação no segundo solo



Depois de *Não Olhe Agora* com o Coletivo Improviso, Denise compôs seu segundo solo: *Absolutamente Só*. Segundo o release da apresentação, “em cada momento é possível encontrar uma questão de vida, um pensamento e um pouco de sua personalidade condicionada a esta solidão”. *Absolutamente Só* é resultado de um ano de trabalho em sala vazia, um processo solitário no qual Denise descreveu um encontro consigo mesma por meio de uma construção corporal sobre o que pensava e refletia. No palco, a artista e uma cadeira. No solo, Denise fala sobre si, não mais no âmbito da memória como em *DeCor*, mas fala de si instalada no presente, com suas sensações e percepções.

Eu sinto medo
Eu sinto ansiedade
Eu sinto expectativa (...)
Eu sinto a minha perna
Eu sinto um coração batendo (...)
Eu sinto impaciência
Eu sinto vontade de parar
Eu sinto vontade de me preparar
E começar de novo⁸⁰

⁸⁰ Fala no solo *Absolutamente Só*.

Denise aquece público com o relato de suas sensações e com isto faz aproximações e descarta o distanciamento com a plateia, conversa com esta, olha nos olhos e se mostra demasiadamente presente e humanizada.

Se, em DeCor, o foco eram suas memórias, em Absolutamente Só, o presente está encenado. Em comemoração a este encontro, a artista propõe um *pas de deux* imaginário com um *partner* da plateia. Neste ponto, “a distância entre o que ocorre em cena e o que é construído pelo discurso do artista dependerá apenas da imaginação do espectador” (SOTER In PEREIRA, 2009, 118).

Denise guia os movimentos com sua fala, sentada na cadeira, e sugere impulsos, qualidades nas ações de movimento com seus gestos focados nas pernas e braços. Apesar das extremidades serem o local de visibilidade destas *ações imaginárias*, o centro do corpo é o local gerador, com força centrífuga.

Após o *pas de deux*, a bailarina faz uma sequência coreográfica, e em um explícito ofício de bailarina, a executa, algumas vezes, a partir diferentes pontos de origem. Depois, público é convidado a partilhar da escolha de qual seria a melhor direção espacial de execução e visibilidade. Com isto, a artista desnuda um conceito de composição e traz a vontade do espectador como ação criadora das opções tomadas.

Mostrando o feitio da dança no cotidiano de fazer e refazer, em estudos sobre o espaço, a artista traz a plateia para estar com ela na dança. Como um ateliê aberto ao processo, ela mostra os procedimentos, o que está por trás da referência do espectador sobre o ofício do bailarino. O ofício de bailarino, tão envolto em idealizações sobre a figura sobrenatural da bailarina, “que não tem unha encardida, marca de bexiga ou vacina, nem medo de subir, medo de cair ou medo de vertigem”⁸¹. Denise fala abertamente que tem medo e convida a ver o que está por trás da cena, o que está dentro do corpo da bailarina, desmitifica esta figura idealizada na sociedade, criando cumplicidade com os demais ao retirar o véu de glamour da encenação artística.

⁸¹ Ciranda da Bailarina de Edu Lobo e Chico Buarque.

Após um momento de absoluta solidão, a bailarina, um ser real com sensações mundanas como ansiedade e dúvida, chama a platéia anônima para seguir junto com ela e construir um novo pensamento-ação sobre dança, sobre a sua dança. Ela obedece a escolha espacial da plateia e com isto ilustra a subserviência comum na profissão da bailarina. Denise diz ao público que sempre obedeceu, para estar ali – como bailarina - ela sempre atendeu aos pedidos de subir mais e mais alto sua perna. Com roupas cotidianas, a artista revela uma dor e silenciosamente grita, pressionando o espaço com tensão tônica em todas as partes do corpo. O seu grito silencioso toma o público como impulso de vida.



Absolutamente Só / Foto de Ricardo Mendes

No Absolutamente Só; no final
tem uma fala minha que quase
ninguém percebe.
Tenho o corpo e dentro, meu rosto é
centro. Eu sou a força a imagem que
eu queria ter sido. Eu sou o que
eu imaginei que vocês queriam que
eu fosse.

Para Claire Rousier (2002), no séc. XXI se multiplicam as performances em solo na cena europeia e as razões práticas, tais como rapidez de feitiço, custos menores, facilidade de adaptação não são suficientes para explicar este fenômeno.

No final do século passado, o desejo da maior parte dos bailarinos era pertencer a um grupo, dançar em uma companhia, de preferência com relações estáveis entre bailarinos, coreógrafos e diretor em seus respectivos cargos. Nos anos 1980, no Brasil, este era o sonho de Denise.

Hoje, a contemporaneidade apresenta uma reorganização no ambiente da dança sobre o espetáculo e o espetacular. Os artistas da dança se colocam em laboratórios de pesquisa, algumas vezes singulares e únicos embaralhando não apenas a criação da obra de dança e seu feitiço – bailarinos como criadores e autores - como também sua organização e consequentemente seus resultados estéticos.

Com questões cada vez mais particulares, bailarinos se autorrealizam em criações solos, talvez como uma forma privilegiada de experimentação e de renovação das formas estéticas. Sem referência em uma comunidade politizada pela partilha entre os pares, a dança em solo pode ser, segundo Dominique

Dupuy, da parte do dançarino, a marca profunda de um desejo de libertação do coreógrafo e do sistema de produção formal em dança (DUPUY, 2002).

O caráter ideológico e mesmo político de um solo se manifesta de diferentes maneiras:

A dança pode veicular uma ideologia de forma consciente e mais ou menos explícita se propondo a transmiti-la tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo, mas ela se faz também de forma implícita pelo simples fato de existir, tal qual como é dentro do contexto de sua época (ROPA, 2002 apud ROUSIER, 2002, 14).

Eugenia Ropa ainda apresenta o fato de que, historicamente, dentro dos regimes totalitários com tendências a massificar os pensamentos, comportamentos e as manifestações corporais, o solo constituiu uma forma de resistência e uma crítica viva à ideologia social e política, em particular de seu caráter coral de uniformização que conduz inevitavelmente ao controle da expressão corporal, pois limita as escolhas, dentro das formas e conteúdos. Neste contexto, os solos expressivos de certos artistas podem ser percebidos como elementos de desordem e uma contestação ideológica, inclusive pela questão da condição feminina dentro de uma perspectiva crítica.

A partir dos anos 1960, a pesquisa pós-moderna impõe um corpo e uma qualidade de movimento, não mais idealizada, exemplar e simbólica, mas histórica, democrática e cotidiana. Para Ropa (2002),

A difusão de uma auto consciência feminista e o abrandamento geral das tensões ideológicas contribuem a trazer os solos mais introvertidos intimistas e autobiográficos. (...) As mulheres aspiram a uma redescoberta de sua história individual de forma a estarem mais conscientes dos seus corpos e do seu espírito, em interação e capazes de produzirem de maneira autônoma uma “dramaturgia” do movimento ao mesmo tempo expressiva e pessoal (ROPA, 2002, 18).

O movimento de bailarinas solistas vem crescendo no Brasil desde o final do século XX. São apresentações de dança que trazem representações do feminino em diferentes singulares, já que disto tratam os solos. Karin Virginia (CE), Clara Trigo (BA), Cíntia Kunifas (PR), Elizabeth Finger (PR), Gícia Amorim (SP), Vera Sala (SP), Marta Soares (SP), Diane Ichimaru (SP), Thembi Rosa (MG), Margô Assis (MG), Marcela Levi (RJ), Helena Vieira (RJ), Cláudia Muller (RJ) e Micheline Torres (RJ) são algumas destas solistas, as quatro últimas, parceiras de Denise quando dançava na Companhia de Lia Rodrigues.

Tenho a impressão que o meu
trabalho é tão próximo que eu
senho que descobri-lo. Vou descobrindo
porque foi este tudo ali. Um pouco
como Rodin. Eu sinto como pedra...
As imagens surgem... E o trabalho
é só tirar, o material vai saindo e
eu vou tirando o excesso.

Parece intuitivamente que uma
coisa vem depois de outra. Eu
sofro muito com o processo. Parece
um burilho por dentro, dentro do
meu corpo. Parece que vai explodir
até sair. E sei porque preciso tra-
balhar. Eu preciso.

Nos solos, o bailarino é criador de sua própria síntese de dança dentro de uma formação contemporânea, na maior parte das vezes, multirreferencial e heterogênea, o que dificulta encontrar pares de interlocução com afinidades de pesquisa e também o desejo democrático de não impor aos outros seus próprios movimentos.

A atração pela velocidade, a comodidade e, sobretudo, a profundidade do trabalho solitário sem necessidade de verbalizar, de explicar e de adaptar suas idéias e seus movimentos, a possibilidade de utilizar formas de improvisação sem limites criativos; a liberdade intelectualmente excitante de se criar; a fascinação e o medo do desafio para consigo mesmo quando se cria na solidão e, que se apresenta depois diante do público se afirmando de ser compreendido, a enquete psicológica e autobiográfica que permite no solo uma forma de auto análise e de pesquisa de identidade pessoal. (ROPA, 2002, 23)

O solo preserva a forma artística na qual a bailarina e sua personalidade se manifestam dentro de sua singularidade e variedade. É um lugar solitário, mas autossuficiente. Doloroso, como diz Denise, por ter de lidar consigo mesma e próxima de uma interpretação de si; e ficcional, pois ao se interpretar, realiza o movimento oposto, o de sair de si e viver o papel de outro, ainda que inspirado em suas próprias histórias. No 'estado criador', o bailarino inventa um novo para si mesmo, ao se auto interpretar.



Absolutamente Só / Foto de Ricardo Mendes

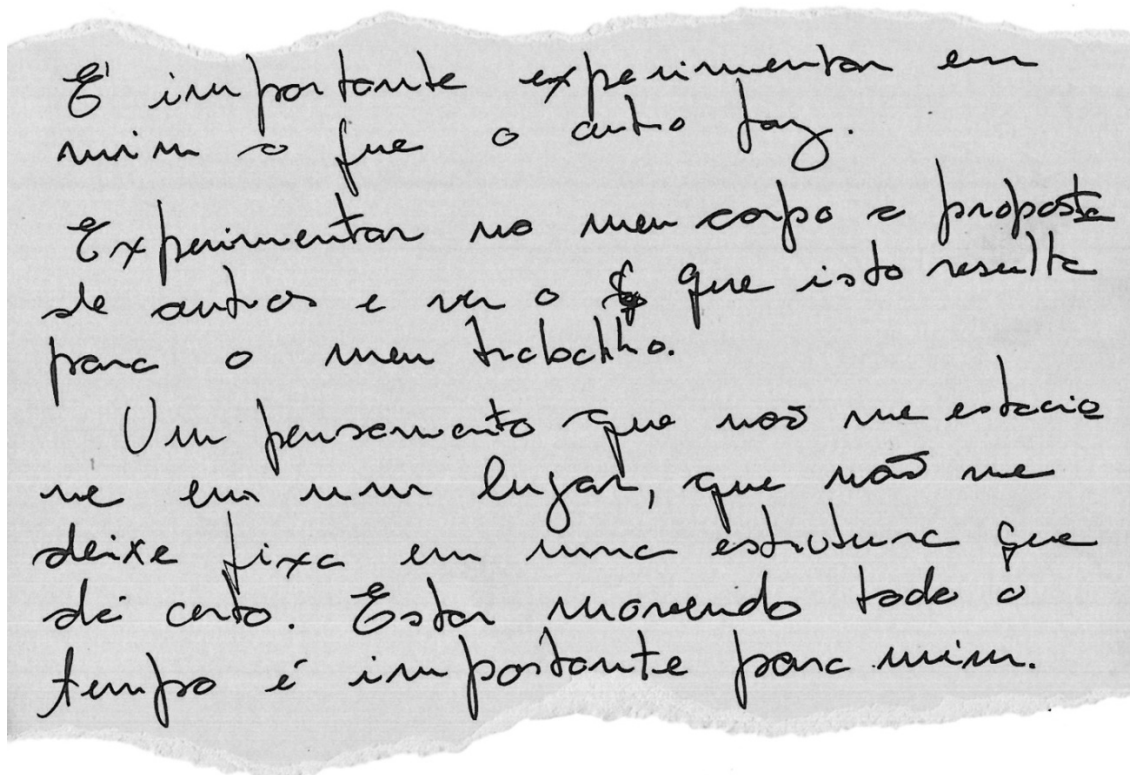
Adoro parcerias, mas ficar sozinho
é quase cômodo.

Eu posso ficar até seis horas
trabalhando sozinho em uma sala
por isso acho bom ter parceiros,
porque eles me colocam outros ques-
tões. Trabalhar com parceiros é
fundamental senão você fica se repe-
tindo, se entediando. Estou aberto
para questões colocadas pelos parcei-
ros me puxar para frente.

Tenho parcerias fora, tem meus par-
ceiros daqui. Neste momento é
Dani Lima é um parceiro que
tem a finalidade. Uma vê o lado
lho de outro. Uma dá suporte e
outro.

Para mim, ver o outro é ver a
si mesmo.

3.3.8- Trabalhos colaborativos em novas parcerias



Se a dança e sua forma de organização mudaram ao longo dos anos, os movimentos que a compõe também sofreram modificações significativas. Se, no balé clássico e na dança moderna – e nos espetáculos *Maria, Maria* e *Folia* –, os movimentos de dança eram compostos pelo uso dos membros com desenvoltura envolvendo o tronco em progressões espaciais na presença de saltos, giros e gestos plurais,

no pensamento contemporâneo a noção de movimento de dança deve incluir também micro-movimentos articulares ou a simples modificação dos estados tônicos do corpo: modificações sutis provocadas pela modulação da tensão muscular que modificam a qualidade do movimento (DOMENICI, 2008).

A Nathalie Collenets é professora
no Centro coreográfico de Angers.
Trabalhei com ela durante uma breche
na turnê com o Kike e entre eu
e o Fernando Penfido. Ele é uma
parceira para mim também.

Com Nathalie a questão é
movimento. Movimento, estados, repre-
sentações. Ela me propôs trabalhar
a ausência como presença, trabalhar
o branco, o vazio. E eu comecei, a
partir do corpo, esgarçava e minha
presença ao máximo, chegava ao
limite de um movimento e
depois esvaziava de novo.

Tudo vem do corpo. Sem os
estados corporais.

Estes novos parâmetros de dança sobre a definição do que seja movimento cênico envolvem estudos sobre o corpo e, neste caso, sobre os *estados corporais*, do qual trata Denise. Os chamados *estados corporais* estão relacionados com o que Hubert Godard (s/d) denomina como *pré-movimento*. Para ele, o pré-movimento é uma atitude em relação ao peso e à gravidade, que por si só, já contém um projeto sobre o mundo. A mesma forma gestual pode estar

carregada de significações diferentes, dependendo da qualidade do pré-movimento, ou seja, de sua atitude em relação ao peso e à gravidade que lhe conferem diferentes humores (GODARD, s/d).



Frame de vídeo do trabalho com Nathalie Collants

Louppe (2007) apresenta a noção de presença, buscada pelo bailarino, como uma questão contraditória, pois, estando em cena, seria necessário que “ele estabelecesse com ele mesmo uma distância, uma dis-junção” (LOUPPE, 2007, 76). Para esta autora, existem *estados corporais de presença*. E, como plural, seguiria segundo as aprendizagens e experiências do sujeito atuante, não surgindo de outro mundo, mas, sim, conduzida por um trabalho específico, no qual é solicitada uma combinação de fatores em jogo para *certo tipo de uso de si*. O que poderia ser, como retratado por Boris Chamatz e Isabelle Launay, “uma construção de ficções internas, de reconstruções imaginárias e orgânicas” (CHAMATZ e LAUNAY apud LOUPPE 2007, 77). Louppe (2007) ainda acrescenta que a dança contemporânea exemplifica a produção de presenças como relação extrema da produção do sujeito, ligação com sua presença imediata, a ele mesmo, ao mundo, e como produção. “A presença como produção” (LOUPPE, 2007, 79).

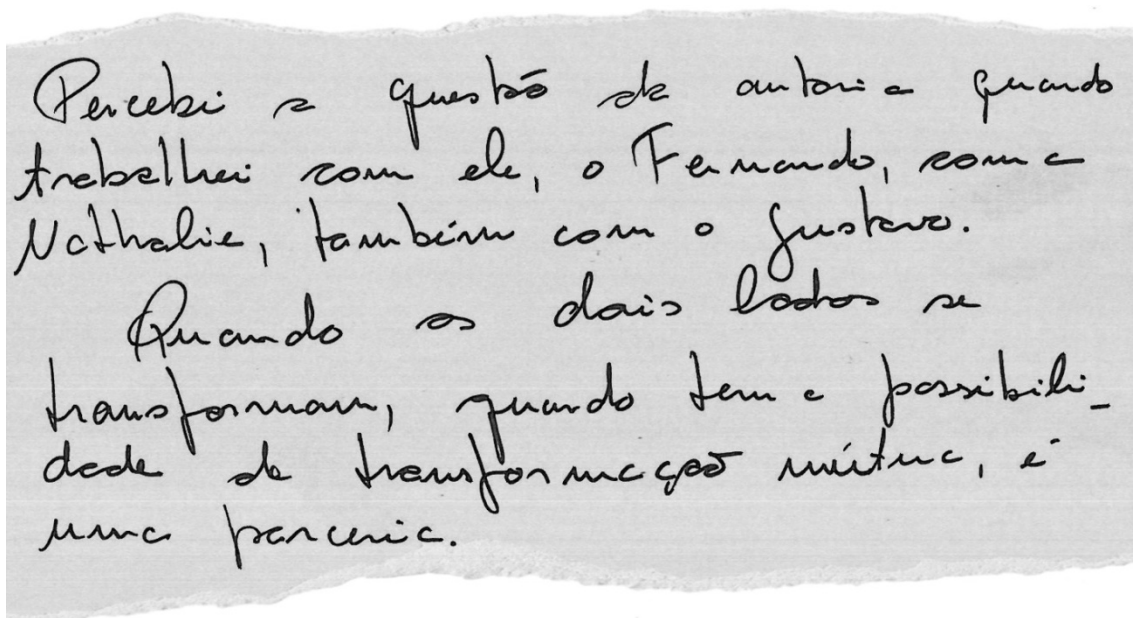
Supor um corpo neutro na dança contemporânea é um equívoco. Esta presença que não é o simples estar cotidiano, seria uma amplificação no uso de si e pode ser este um dos motivos pelos quais bailarinos frequentemente relatam a sensação de se sentirem mais vivos em cena, como uma potencialização da vida, ou uma percepção ampliada de consciência. Uma presença *extracotidiana*, sentida e percebida apenas em ato encenado.

Tem uma grande mudança, o sair da eficiência de dança que existia na época do Corpo, do transformismo, do Klaus e da Angel. De se preparar para o espetáculo, para a eficiência de fazer.

É isto, um de uns tempos para cá, de relação com os estados do corpo, de estar presente na cena, naquele momento. Isto é recente para mim, um dos roles, dos Atrincamentos que fui desenvolvendo. De olhar em cena como estou me relacionando com o presente, o estar ali. Isto passa a me interessar. Estar produzindo outros lugares, em imagens quando estou em cena.

Alguns criadores contemporâneos desejam questionar a representação de dança, criando situações do 'real' em cena. Uma busca do chamado "momento presente", no qual as situações parecem surgir daquela estrutura posta com o frescor de algo criado naquele momento, instigante tanto para o espectador quanto para o bailarino. O bailarino português João Fiadeiro, por exemplo, não trabalha com temáticas ou com problematizações nas suas criações, tão pouco com personagens. O que lhe interessa é estabelecer em cena, um *fragmento do real*. (FIADEIRO e GUÉNIOT apud Rousier, 2002)

Este momento de realidade é partilhado por todos, artista e público. Um simples gesto, uma movimentação, um estado corporal, tem jogo de cumplicidade entre os dois lados. Pode parecer banal para aqueles que desejam a eficiência espetacular do bailarino com sua preparação prévia e o estar em cena construído por movimentos virtuosos e sincronizados. Neste caso, o espectador precisa sair de sua passividade na qual tudo lhe é ofertado pela cena. Assim, o apoio está no sentido criado por ele. É papel do espectador criar seus sentidos e não do intérprete ou mesmo do diretor.



Percebi a questão de autoria quando trabalhei com ele, o Fernando, com a Nathalie, também com o Gustavo. Quando os dois lados se transformam, quando tem a possibilidade de transformações mútuas, é uma parceria.

A dança contemporânea viveu um momento de emergência do discurso e de uma atividade de teorização – gerado pelos grupos de estudo, as conversas pós-espetáculos, o desejo de fazer pensar – por parte dos artistas (PAVLOVA & PEREIRA, 2001). O corpo contemporâneo, múltiplo e com acúmulo de conhecimento, de referências a discursos quase sempre contraditórios, o torna um corpo híbrido, hesitante e instável. (LOUPPE, 2007, 64)



Frame de vídeo de *Homo politicus*

Se, então, o corpo contemporâneo se encontra no estado inquieto de desconstruções, este fato interfere na própria obra, que não é mais um produto acabado, fechada em si, em sentidos únicos. A obra se torna arte no corpo do próprio artista e nele se insere, volátil e posta em suas referências. Referências amplas e cheias de sobreposições de fontes. Segundo Ginot (GINOT, 2002 apud ROUSIER 2002, 106), esta erupção da dança dentro do domínio do discurso marca uma volta: se de hoje em diante os dançarinos podem reivindicar sua própria postura sem passar pelo discurso de outros, eles se apropriam do direito de pensar suas práticas, então, torna-se mais difícil tratá-los como objetos e se

dispor deles. De certa parte ocorre a dissolução da obra de arte e do artista, evocada por Lygia Clark, que vem rerepresentar a questão sobre a morte do autor já dita por Michel Foucault e Roland Barthes.

Se “a noção do autor está na lista de noções a se banir na dança” (GINOT, 2002 apud ROUSIER 2002, 106), uma obra coletiva põe sempre em crise esta questão. As fronteiras e territórios demarcados nas separações entre criadores e intérpretes, obra e processo, dança e teatro, e as questões sobre autoria são questionadas.

Autoria, pertencimento e formas de parceria em arte são temas relevantes da atualidade e a experiência com dois criadores como Nathalie Collants, na França, e o diretor Fernando Renjifo, no Brasil, foram marcantes para este processo denominado de “parcerias artísticas” em dança, por Denise.

O trabalho com o diretor espanhol Renjifo foi especialmente transformador para a pesquisa artística desta artista. Denise participou da criação de *Homo politicus*, por ele dirigida: uma performance temática construída em diferentes países com artistas locais. Esta performance, no Brasil, teve a participação de três artistas em cena, Denise Stutz, Guilherme Stutz, ator e filho de Denise, e o bailarino André Masseno.

A cena da performance, assim nomeada, instaura-se nos anos 1960 rompendo com a idéia de intérprete e representação emanada no teatro. Explorando temas como liberdade e uso do corpo, os *performers* da contracultura artística propuseram uma cultura de crítica e mudança. O corpo na cena ganha novos territórios cabendo ao artista ser a materialização de sua obra-conceito. Com bem retratou Renato Cohen (2001), a performance instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos.

A experimentação dada pela performance contrapõe-se aos paradigmas da representação e aos espaços separados perpetuadores da “aura” teatral. Sua trilha demarca o território do risco, do não contextualizado, da não convencionalidade. A performance se envereda pelos caminhos da vivificação e os atos performáticos se ancoram no acontecimento, no manifesto, na conjunção

de alteridades, no risco da relação entre artistas-produtores e receptores. Em cena, a performance ficcionaliza o real, o acontecimento em sua plena produção e com isto rompe hierarquias prévias entre o artista, o espectador/ plateia e a obra de arte.

O Rebelho do Fernando tem uma
solenidade, tem uma tristeza e
muito ~~peso~~ peso. Os trabalhos dele
eram muito engajados. Politicamente
engajados.

Homem político tem o tom político
humano. Um discurso humano, de
solidão humana, essencial político.

Acho que este foi um dos traba-
lhos mais dolorosos para mim.
Sempre é, mas este eu senti que
foi um trabalho que me transformou
muito. Eu sentia dor na pele, sentia
dor física.

Minha musculatura parecia que não
sobria na pele. Eu sentia que
cortava por dentro. Era dor, dor física,
dor do que aquilo me causava.
Eu me entregava inteiro. E me perguntava
onde eu estava onde eu fui?

3.3.9- Homo politicus:

Análise da narrativa cênica na obra transformadora

Os vídeos de registro da narrativa cênica utilizados para análise foram os das apresentações na Galeria La Refaccionaria, no México (2006) e, alguns trechos da performance do Rio de Janeiro apresentada no Centro Cultural Oi Futuro (antigo Telemar), no mesmo ano.

Esta apresentação aconteceu no México unindo *performers* brasileiros, espanhóis e mexicanos em um mesmo evento. Homens e mulheres de diferentes nacionalidades interagiam em grupo e não eram reconhecíveis, nem a procedência territorial de nacionalidades, nem de vestígios e marcas de técnicas corporais de partida ou condicionamentos vindos de técnicas de dança ou preparação do corpo para a cena.

Os corpos da cena eram diferentes entre si, sem padronização pré-estabelecida. Estes participavam da cena sem demonstrar hierarquia e diferenciação de papéis segundo gênero, procedência ou idade, apesar de ter integrantes com faixas etárias diferentes. Era a intencionalidade de ação que os faziam formar um corpo coletivo. Todos nus, tiravam e colocavam as roupas para a cena e, este fato, o desvelar da nudez, deu unidade ao grupo porque os corpos nus geraram um sentimento de humanidade partilhada.

As cenas de movimentos com ações sequenciais se repetiam inúmeras vezes. Em algumas destas cenas, os artistas se uniam lado a lado, no nível alto (em pé) formando uma parede estática de corpos, com uma postura neutra de estabelecer resistência física ao lançamento de outro corpo (solista) que buscava atravessar os corpos. O corpo lançado como um projétil percorria uma linha de progressão espacial reta, deslocando-se diretamente contra esta barreira, em tempo rápido e peso firme. Em seguida, resistia buscando ultrapassá-la, pressionando a passagem. A parede de corpos estáticos não cedia em nenhuma das cenas permanecendo firme na posição parada. A repetição da ação gerava uma tensão climática para a peça performática, que era densa e pesada.

Denise participava destes momentos de ação no coletivo e também atuou em um momento “solo” realizado no mesmo ambiente cênico. Ela se encontrava, nua. Sua ação era de pressionar o chão por diferentes partes do corpo, o que provocava certo deslocamento. A pressão que fazia no chão tinha peso firme e tempo sustentado. Após pressionar o chão e sair dele com diferentes partes do corpo, a bailarina soltava o peso em ação da gravidade, em alguns momentos parecendo chicotear o chão. Isto acontecia com diferentes partes pressionadas: perna esquerda, braço direito, ambas as pernas, tronco, quadril, torso, em alternância. A ação sem pausa foi realizada diretamente no chão de cimento, aparentemente duro e frio, com isto, seu corpo começou a apresentar marcas avermelhadas vindas das quedas. O fator de movimento predominante nesta cena de Denise era a presença do peso: ora firme com resistência, ora cedendo e se entregando a gravidade.

Toda a performance no México aconteceu em uma galeria de arte, um espaço aberto, sem divisões entre plateia e artistas, no qual a obra encenada estava entre as pessoas, misturando as funções entre fora e dentro da cena e causando um deslocamento do olhar do público, que ora se via como plateia, ora se percebia integrando a cena. O público partilhava da cena mesmo como elementos de composição, quando se deslocavam pelo espaço- já que era permitido, caminhar, sair, entrar da sala – ou mesmo parados no mesmo nível dos artistas.

A inexistência de separação e de hierarquia entre o público e os artistas permitiu que uma espectadora rompesse a função de apenas apreciadora: enquanto Denise se lançava em ações de resistência e gravidade, debatendo-se no chão, a espectadora foi se abaixando e se aproximando da artista, colocou sua mão no tronco dela e, em uma ampliação do tocar, com delicadeza e afetividade receptiva, a abraçou. Espectadora e artista permaneceram imóveis em posição de encaixe com os corpos no chão.

Com esta ação, a espectadora interferiu e modificou a cena, proposta cabível em uma performance em espaço aberto que não estabelece fronteiras fixas de separação. O público ficou sem saber se esta atitude fora programada,

proposital ou não. Como uma peça performática, esta intervenção não premeditada compôs novos sentidos para aquela ação.

A performance realizada no Rio de Janeiro, em sua versão brasileira, tinha um texto falado de Denise:

*Nesta hora eu não sei bem o que fazer
Eu não sei se eu levanto, se eu fico sentada, se eu fico ou se eu vou.
Nesta hora eu não sei.
Não sei se eu aproximo ou me afasto.
Não sei se eu olho, se eu olho fixo ou se eu desvio o olhar, ou se eu fecho o olho e não vejo nada. Não sei.
Não sei muito bem o que fazer nesta hora.*

Também havia uma grande tela branca ao fundo, na qual foi projetada a frase: *A função da utopia é iluminar aquilo que merece ser destruído.*

No México, o espaço de apresentação estava vazio, sem objetos cênicos, som, música, iluminação, recursos midiáticos ou figurinos. A nudez, o vazio e o silêncio provocam e chegam a constranger alguns espectadores que se sentiram provocados com a cena mesmo sem terem sido abordados.

O título da performance, *Homo politicus*, explicita-se no trabalho como um fazer coletivo humano em resistência. Os corpos desarmados buscando formas de pressionar, o outro, o espaço e a si próprios. Tensão, desconforto, desvelamento e humanidade foram partilhados nesta performance densa entre artistas e público.

A sequência da performance aparentava ter diretrizes estruturadas, mas sem controle rígido do tempo. Os movimentos eram estruturados na ação e intencionalidade, mas a realização no tempo-espaço cabia ao executor. Praticamente sem guia, não era uma encenação que envolvia história, o texto falado quando existia, conturbava a percepção tanto quanto o silêncio.

A performance instaurava o tempo extra cotidiano apesar das ações comuns dos artistas e, com isto, criava um paradoxo de ficcionalidade. Não tinha acento de atenção para determinado trecho ou parte da cena, composta por temas fragmentados e abstratos em repetições, os quais poderiam ser vistos de

diferentes ângulos pelo espectador, e que podia se deslocar livremente pelo espaço, inclusive participando como elemento da cena.

Com a liberdade de ir e vir, alguns espectadores se sentiam pressionados a partilhar o espaço conjunto até o final da performance em uma espécie de cumplicidade com os *performers*. Outros deixaram o espaço sem encontrar o sentido ou se sentirem tocados pela obra. Nenhuma das duas possibilidades era julgada pelos integrantes.



Cell : Arch of Hysteria, 1992-3, Louise Bourgeois



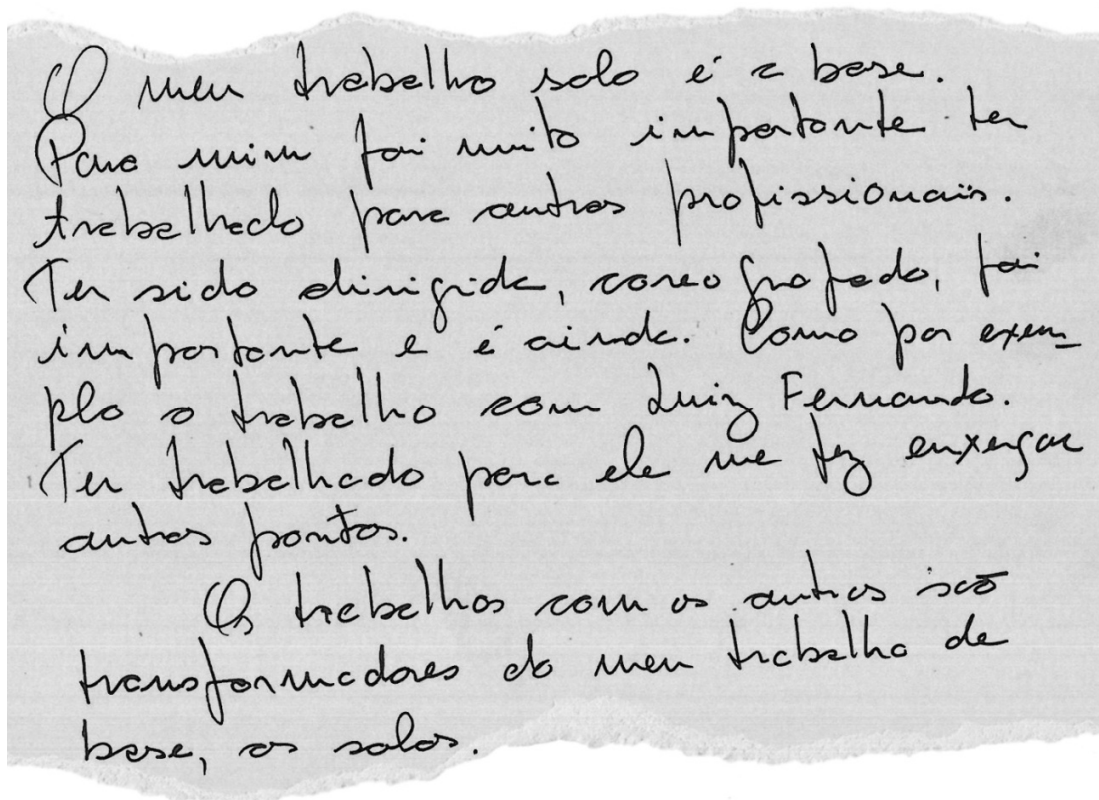
Fernando quando,
neste momento não tenho forma
nem definições. Tenho momentos de
clareza absoluta que duram, quando
muito, quase meio segundo. e em
vez de escutar a pulsação
deve pequenos ~~suspiros~~ suspiros, pouco
tempo em procurar sentidos.
beijos e saudades

Fernando



3.4- Movimentos de afirmação

3.4.1- Um estudo para seu terceiro solo



Seu terceiro solo passou por um processo gradual de definição de título: Movimentos para uma dor, 4 estudos para uma dor, Estudo para o outro, Sobre um percurso, Movimento de percurso, entre outros⁸².

Em 2007, Denise estreou, então, seu novo solo chamado *Estudo para Impressões*, no museu mineiro no FID – Fórum Internacional de Dança de Belo Horizonte. O processo de criação foi solitário, como os demais, porém com influências criadoras vindas de seu trabalho com o diretor Fernando Renjifo.

⁸² A carta da página anterior é uma reunião de duas cartas de Denise Stutz para Fernando Renjifo. Uma delas, publicada no seu programa de apresentação de *3 solos em um tempo* (SESC Copacabana, no Rio de Janeiro, em julho de 2008) e a outra, lida na apresentação de *Justo uma Imagem: Cartas e processos* (Semana Rumos Dança do Itaú Cultural em São Paulo no mês de março de 2010).

Em *Estudo para Impressões*, Denise não trata de sua história na dança, mas de certa forma, da dança na história da arte. O solo é estruturado por uma improvisação tematizada dentro de um percurso definido. Nele, a bailarina questiona a representação e percorre estados corporais que constroem imagens sombreadas, sugeridas por corpos-autores nas famosas figuras da dança.

No Estudo para Impressões eu vou criando figuras com meu corpo como se o espectador estivesse folheando um livro.
Neste trabalho fui percebendo que a minha dança com todas as possibilidades que tinha para criar, existe porque muito antes existiram outros: Nijinski, Isadora... Eles romperam com o já estabelecido naquela época.
Eu não dancei Isadora, eu não dancei Nijinski, mas eles são referência para o que faço, eles estão dentro da minha dança.

Vaslav Nijinsky (1889-1950) e Isadora Duncan (1877-1927) são figuras representativas da transformação da dança por terem inaugurado novas perspectivas sobre os corpos dos bailarinos e seus movimentos, modificando as concepções estéticas vigentes na época. Cada um deles carregava no corpo seus próprios emblemas libertários e, ambos, estiveram fora dos padrões tradicionais não seguindo suas trajetórias artísticas, replicando o que estava estabelecido nas normatizações de seu período histórico. Eles foram personalidades

revolucionárias por proporem uma nova visão de dança, movimento e comportamento social. Como figuras singulares, seus pensamentos sobre as ações na dança deram continuidade na dança gerando transformações, o que Denise trata como “estar dentro desta contemporaneidade”.

Nenhum dos dois artistas deixou um legado sistematizado, que tenha sido amplamente difundido na dança enquanto vocabulário de movimentos, como o fez Martha Graham, Doris Humphrey e outros artistas da dança. Apesar de recriações feitas das obras e do trabalho das gerações de *Isadoráveis*⁸³, poucos artistas têm acesso às obras que estes compuseram em vida, vivificações de seus conceitos em corpo e dança.

Denise não dançou coreografias e repertórios criados por Isadora ou Nijinsky, o que foi trazido nesta dança - e muitas vezes pela classe artística da dança - são os pensamentos, as posturas e ações na dança destes criadores, traduzidos principalmente por imagens dos corpos e dos movimentos ali presentes: do *fauno*, papel representado por Nijinsky e, da *mulher revolucionária* com corpo nu revestido apenas pela túnica esvoaçante de Isadora Duncan⁸⁴. Imagens e posturas que nos remetem diretamente as duas biografias trágicas, extraordinárias e polêmicas.

Os diários publicados de Isadora Duncan e Nijinsky constituem-se material de consulta e referência para criação artística até mais do que, talvez, seus repertórios próprios de movimentos. E não se pode negar que existam aproximações entre eles: vida e obra de artista.

⁸³ *Isadoráveis* são uma denominação das alunas seguidoras dos pensamentos de Isadora Duncan e que estabelecem uma espécie de filiação: Primeira geração de *Isadoráveis*, segunda geração e por ali adiante, delimitando a distância do contato com a criadora. Para aprender e difundir os passos executados por Isadora Duncan em suas coreografias é exigido uma certificação específica fornecida pelas gerações de alunas credenciadas nesta linguagem fora do Brasil, o que torna restrito e pouco acessível este aprendizado.

⁸⁴ Das peças “L’Après midi d’une faune” de Nijinsky, para os Ballets Russes, e “Estudo Revolucionário”, peça solo de Isadora Duncan.

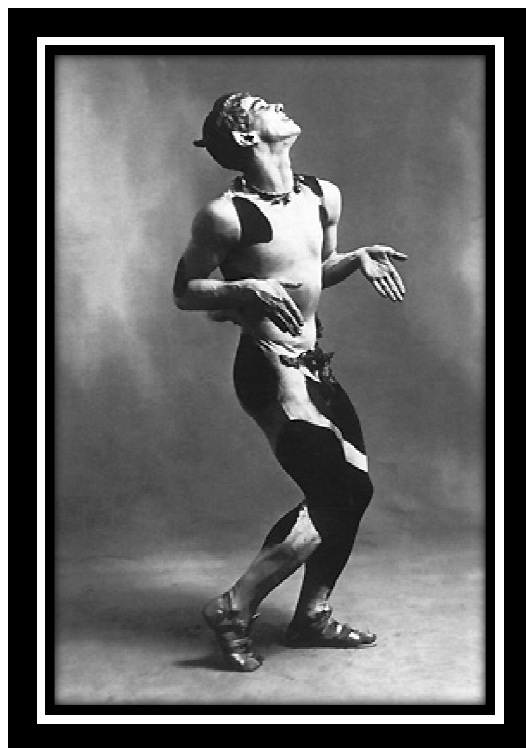


Imagem de Nijinsky de fauno



Estudo para Impressões

Foto de Björn Dirk Schlüter/ Move Berlim 2009

Recriar em seu corpo trechos de danças e movimentos destes dois grandes artistas parece fazer uso simbólico, de certa maneira, do material de suas biografias. Biografias de vidas dedicadas interinamente à dança, artistas que não foram reconhecidos suficientemente pelos seus pares com relatos de sofrimentos causados por tragédias, rejeições e incompreensão.

Estes dois bailarinos foram solistas. Nijinsky, dentro de uma companhia de dança, o *Ballets Russes*. Isadora desenvolveu sua dança quase sempre em solo, desvinculada de grupos artísticos fixos e, como uma lutadora socialista, a dualidade entre a exaltação do individualismo como modelo de plena realização e a tensão utópica acerca de um pensamento comunitário, já estava presente em seu trabalho solos. Tanto que, parte de sua busca foi disseminar seu pensamento artístico em outros corpos pela construção de uma escola de dança.

Como bem escreve Ropa (2002), a dança, nos primeiros decênios do século XX, estava na vanguarda artística como laboratório do corpo, do movimento, de uma expressão e de uma maneira de ser. Ao mesmo tempo era criação solitária de personalidades únicas que “definiam novos modos expressivos e performáticos e que se apresentam como modelos dentro de sua disciplina artística, mas também dentro do conjunto da sociedade” (ROPA, 2002, 13).

Os solos se tornaram, nesta época, a forma característica da constituição da dança moderna (ROPA, 2002). A dança veiculava uma ideologia pelo simples fato de existir, todavia, alguns projetos ideológicos do solo atingiam a esfera social e em particular, a questão feminina. No caso de Isadora Duncan, dentro do contexto de sua época, ela representou também as aspirações e reivindicações das mulheres em busca de emancipação, liberdade e de um papel ativo na sociedade.

Na reunião dos solos, no 3 solos em um tempo, eu coloquei um pedacinho de Martha Graham, que é uma referência para mim. Eu fiz anos de técnica de Martha Graham. Para mim, era lindo dançar Graham, com as coreografias, tanto sentimento.

E eu só existo porque eu parei por tudo isso. Eu estou aqui porque existiu essa história antes de mim!

Martha Graham, referência em dança como solista mulher, foi também representante de uma perspectiva crítica com o abandono da relação com a natureza - os mitos de origem natural e de retorno ao passado das solistas precedentes⁸⁵ - acrescentando o uso da energia forte ao movimento, já que os modelos femininos dos solos na sociedade foram se modificando ao longo do século XX. (ROPA, 2002: p. 17). Esta artista explorava a tensão emocional e procurava inscrever no seu corpo a dor dentro dos arquétipos do inconsciente contemporâneo, uma identidade feminina adaptada a sua época.

Em 2008, uma coreografia de Martha Graham dançada por Denise passa a integrar o projeto *3 solos em um tempo*, uma reunião de seus três solos anteriores, em uma “versão compacta”. Esta versão estreou em julho de 2008, no SESC Copacabana e, neste mesmo ano, foi apresentada na Espanha. No ano seguinte, no festival *Brasil Move Berlim*, na Alemanha.

⁸⁵ Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Loïe Fuller.

O trilhar de Denise nos solos parece ter sido, em primeiro momento, o de manipular o material biográfico impresso no corpo; depois, o de trabalhar com a imaginação dela e do público - sobre sua imagem e o que ela gostaria de ter sido - trazendo o espectador como cúmplice e, num terceiro momento, um caminho de transformação nos seus procedimentos de dançar pelo acesso às figuras revolucionárias da dança. Visitar as figuras de Nijinsky e Isadora Duncan é um passeio pelos livros de dança, mas esta escolha, também, reafirma o lugar em que Denise se situa no mundo da dança, o de afirmação pela carreira de bailarina e a busca de liberdade e da transformação pelo fazer artístico.

Em resistência e insistência pelas suas questões mais profundas, o solo de Denise tem um propósito ideológico pelo simples fato de existir e, também, pelo conteúdo em forma, que reivindica uma nova emancipação pelo e no seu corpo.

O primeiro solo, o De Cor, é todo marcado, é o mais emocional, muitas pessoas choram... Nele eu ~~respondendo~~ estou respondendo todas as perguntas, sei que a partir de um momento eu tenho o público ~~predominante~~ dominado.

O segundo solo, o Absolutamente Só; exige mais de plateia. A plateia tem que trabalhar comigo.

No terceiro, Estudo para Impulsões, eu deixo a pergunta para que eles respondam por si mesmos.

Eu tenho que fazer o Estudo para Impressões todos os dias. O trabalho de improvisação parece mais solto, mas acho ainda porque você tem que estar o tempo todo dentro dele. O improviso é um trabalho mais ativo do que o trabalho marcado, estruturado. Tenho que estar envolvido com o movimento, com as texturas do espaço, com as texturas do movimento, com o que me provoca, o que está me atravessando ali, naquele momento. Na improvisação nunca produzo clairs maxims ~~to~~ a guisa.

No terceiro solo, *Estudo para Impressões*, de Denise há uma mudança na linguagem de dança pronunciada pela artista. As parcerias artísticas, com Nathalie Collants, Coletivo Improviso e Fernando Renjifo, colaboraram nas alterações de sua poética corporal e nas novas abordagens de sua pesquisa como bailarina criadora.

O terceiro solo reúne forma e conteúdo em sentido de liberação dos padrões tradicionais de composição, mas somente dos padrões, porque, apesar da “crença num poder liberador do corpo e da criatividade espontânea” (PAVIS, 1999, 205) na prática da improvisação isto não corresponde à realidade.

Denise entra em cena com preparação técnica e, conforme relata, com uma exigência até maior do que quando vai executar uma coreografia previamente marcada. Isto porque a própria condução do improviso, qualquer que seja seu propósito - como linguagem de cena ou ferramenta de criação -, é norteadada por

técnicas, sistemas ou métodos que o fundamentam – como o *View Points*, *Contato improvisação*, *Campo de visão*, entre outros⁸⁶.

Denise criou um procedimento estruturado (não uma coreografia) para atuar como norteador da improvisação, evitando que seu exercício cênico se transforme em “qualquer coisa”, ou um “laissez-faire artístico”. Pelo contrário, este procedimento exige maturidade artística da bailarina para se colocar em cena e lidar com diferentes acontecimentos presentes no “aqui-agora” em contato com o público-espectador.

Alguns artistas, como Denise, conseguem aliar técnica e intuição na construção do fazer artístico, em diálogo com o espaço-tempo real em que estão imersos provocando com isso uma suspensão poética singular sentida pela plateia.

Este fato acontece em momentos de improvisação cênica, ou, como descreve Tourinho (2009), nos exemplos de estruturas dramatúrgicas baseadas na improvisação, fato atual na dança contemporânea como “iniciativa artística formulada sob a luz do paradigma teatral pós-dramático, que leva a encenação à uma categoria de acontecimento/situação” (TOURINHO, 2009, 138). Amplia-se o conceito de plenitude da obra ao se retirar dela a forma de produto finalizado. “A encenação passa a se afirmar como processo, como atividade de produção e ação, não como produto” (TOURINHO, 2009, 139), trazendo o momento de criação para a cena e, com isto, tornando os espectadores, novamente, cúmplices, mas desta vez, do processo em cena.

O uso da improvisação em cena exige abertura na fruição e apreensão da obra artística por parte do espectador, e ele terá o privilégio de partilhar algo que não será repetido da mesma maneira, pois o “aqui-agora” é fundamental no exercício do improviso.

E, com a sua continuidade investigativa, o artista vai adquirindo o conhecimento, no processo de lidar com seu corpo em constante criação.

⁸⁶ Além do *View points* citado anteriormente, o *contato improvisação* é uma técnica criada por Steve Paxton, já bastante difundida no Brasil; e *Campo de Visão* é um jogo sistematizado de improvisação desenvolvido pelo Professor Marcelo Lazzaratto. Mais informações sobre as duas referências consultar as dissertações: CAMARGO (2008) e LAZZARATTO (2003), que tratam destes temas respectivamente.

O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo. (...) Desse modo, o que interessa ao artista é trabalhar na continuidade, nunca na intenção de encontrar o acabado. (SALLES, 2004, 129)

A experimentação está relacionada ao conceito de trabalho contínuo como movimento em transformação e não necessariamente como evolução. Pensamento pertinente às escolhas de Denise, que se insere na dança dentro de seu contexto histórico, buscando no seu corpo-sujeito, um laboratório pessoal de experiências e explorações artísticas.

Em *3 solos em um tempo*, reunião de seus solos, é possível perceber, diferentes universos coexistindo ao longo do espetáculo, o que, dentro do percurso de experimentação, faz com que esta artista adquira conhecimento sobre sua própria dança. Ao assistir *3 solos em um tempo*, o espectador tem o privilégio de partilhar momentos distintos da carreira artística de sua autora, na obra, pela qual ela destila no tempo sua história, em diferentes concepções de criação.

Com isto cada solo está atado, um ao outro e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos entre eles.



Frame de vídeo de *Estudo para Impressões*

3.4.2- 3 solos em um tempo:

Análise da narrativa cênica na obra de afirmação

O vídeo de registro da narrativa cênica utilizado para análise foi o da apresentação no SESC Copacabana, no Rio de Janeiro, em julho de 2008.

Esta versão compacta dos três solos foi realizada em palco italiano, com iluminação e recursos de cena. Nela, Denise entra caminhando pausadamente pelo palco com roupas cotidianas: veste calça, camiseta e tênis e apresenta-se ao público: *Eu me chamo Denise, nasci em Belo Horizonte. Meus avôs eram russos; meu pai, americano; minha mãe, brasileira.*

Sua fala com o público tem tom de naturalidade, como se não tratasse de uma representação de si mesma. Cada palavra dita, pronunciada no palco - mesmo que minuciosamente estudada e decorada - chega para o espectador com espontaneidade. O texto decorado surge com uma organicidade que traz para aquele presente encenado, a sensação de que cada gesto, cada palavra correspondia ao tempo real, instantâneo de sua criação.

Denise está ali, inteiramente ela mesma. Neste jogo com um duplo - que é ela própria -, parece ser possuída, mas de dentro para fora, como nos diz Lazzaratto (2008), “manifestando um heterônimo” (LAZZARATTO, 2008, 186). Uma ponta de comicidade é revelada aos poucos quando a artista começa a contar uma história, a sua história, e olha de fora para esta história, por vezes achando graça da outra Denise.

Ao contar estas histórias de si, Denise explora a movimentação do seu corpo, que tem registro dos códigos da dança, mas age intercalando estes com movimentos de não-dança, em ações não distorcidas pela afetação teatral, sem referenciais interpretativos. Funciona como se ela mostrasse as marcas dos códigos da dança em seu corpo, das especialidades de movimentos e dos registros de representação teatral e descartasse todos estes, mostrando o que há por trás disto, ou seja, paradoxalmente, ela mesma, construída pela arte e se despojando dela em cena. Como forma de questionar a natureza da construção do

corpo do bailarino, e como forma de questionar a si mesma, expondo-se ao mesmo tempo como artista e pessoa, ao mostrar uma unidade indissolúvel entre elas.

Depois deste momento, Denise pega uma cadeira, traz pra o centro do palco e convida um *partner* da platéia para dançar um *pas-de-deux* clássico com ela. Dali, os gestos leves de pernas e braços, sustentados no tempo, surgem como pequenos impulsos vindos do centro de seu corpo. O centro do seu corpo, no centro da encenação. De dentro para fora. Os braços aparentam estender-se pelo espaço com projeção ampla que incide pelo palco tocando o espectador. O corpo de Denise toca o espectador. Imaginação.

Imagina, diz Denise. A música de Debussy ambienta o espaço cênico com uma luz azul formando um corredor e um foco branco circulando o centro. Imaginação. A bailarina se move, o tronco expande e a gestualidade dos braços desenha ações pelo espaço. Os dois braços pontuam e deslizam no ar, o duo se realiza:

*Você escorrega sua mão pelas minhas costas e me carrega até o outro lado, me coloca no chão, me deixa sozinha e vai até o centro. Você gira, salta e corre pelo palco, corre, corre passa por mim e me pega e a gente corre junto. Você me dá um impulso e eu salto e você salta (...) Fecha o olho, imagina.*⁸⁷

O *pas de deux* clássico finaliza. Denise retoma à história, a sua história, e fala de sua descoberta: a dança moderna. Realiza ações de pressionar com firmeza e, em um movimento de torção em espiral, guia o movimento do corpo acompanhado de uma contração, percebida pelas mãos em concha e pelo tronco em recolhimento em direção ao chão. O vocabulário de movimentos da técnica de Martha Graham está presente pelas torções, contração e as ações de pressionar. Tem intenção em tensão.

A artista comenta, em desenvolvimento cronológico dos fatos, que começou a admirar os coreógrafos contemporâneos, a vanguarda, pessoas muito inteligentes que diziam coisas que ela não entendia bem. A vanguarda lhe dizia que

⁸⁷ Denise vai relatando os passos do *pas-de-deux* imaginário e o uso da imaginação é evocado neste processo. Durante todo o solo, Denise conversa, comenta e dialoga com a platéia.

bailarino não sente (o movimento), que bailarino pensa (o movimento). Com eles, aprendeu um jeito diferente de dançar, de pensar cada passo, cada gesto com vocabulários totalmente novos para ela na época:

*Do nível alto eu entro em uma espiral e desço para o nível baixo, trabalho meus pontos de apoio e entro no nível médio. Escavo. Levanto os meus calcanhares e pressiono a minha tíbia para o metatarso. Articulo a minha unidade superior para o alto e desço a minha extremidade em um movimento de resistência.*⁸⁸

Ouve-se pequenos risos vindos da platéia, suas descrições de movimentos são partilhadas pelos bailarinos ali presentes. Os bailarinos sabem do que se trata a sua fala e riem da situação que eles mesmos vivem ou já viveram como bailarinos.

A história na dança desta bailarina é contada de forma leve e permite que estes pequenos risos surjam do público, por situações que envolvem a si mesmo e a dança, expostos em cena. É um desvelar de si, o que se aprofunda quando inicia a terceira parte. Neste momento, Denise retira sua roupa e a coloca no chão. Nua faz os movimentos de percurso final. Micro-movimentos são acionados no corpo instaurando um estado de presença intenso. O flutuar do corpo nesta movimentação, leve com direção flexível, dentro de uma trajetória definida, com deslocamento em posição lateral mantendo a frontalidade, faz seu o corpo atingir as posturas que remetem às figuras de dança, principalmente ao fauno de Nijinsky, uma movimentação *en dedans* (voltada para dentro) com quebras angulares nas articulações do cotovelo, joelho e punho. O olhar do espectador que anseia por atividades físicas vai se acalmando. O público não necessita buscar referências prévias, basta permitir-se contemplar as sutilezas deste corpo em arte. O corpo todo da artista está envolvido nas reduzidas inclinações e torções do tronco com modificações sutis que, sobrepostas, vão formando as imagens a serem vistas.

Este trecho correspondente ao solo *Estudo para impressões*, que, como já dito, não se trata de uma coreografia pré-estabelecida, mas uma composição através da investigação de estados corporais que produzem materialidade ao corpo

⁸⁸ Texto falado no solo.

e potencialidade de carregar sentidos. Em seu percurso do solo não há pausas. A continuidade de pequenas ações de vibrar gera flutuação dos membros e formam um estado de presença no corpo. Ora o impulso se inicia na extremidade do corpo, ora no centro destes. Não há movimentos extremos, nem de recolhimento, nem expansão. Não há tensão.

Algumas vezes a ação geradora aparenta vir de fora do corpo de Denise. Seu corpo parece o suporte visível de uma força externa que o atravessa como uma mão que manipula a argila densa da musculatura e a pinta com as tonalidades da aquarela.



Desenho grafite de Amador Perez sobre imagem de Nijinski

3.4.3- Liberdade e desconstrução

Estão procurando agora o máximo essencial. Comecei a me interessar por esse "quase nada" que fala sobre tudo. É um processo de responder. Para mim é negar a dança para pensar qual é a dança que vem antes de tudo.

Quando só um gesto pode falar de toda a sua história?

Como pode caber tudo em tão pouco?

Isso me interessa, mas para chegar nisso tem uma construção e depois uma desconstrução. Como Mino, ele desconstruiu tudo para pintar totalmente livre, com o olhar de criança, com o olhar de quem vê sempre pela primeira vez.

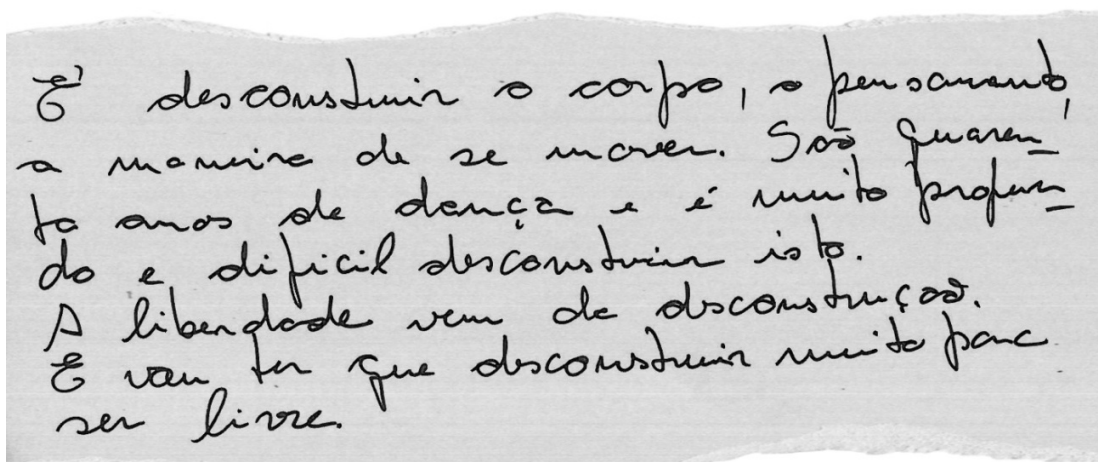
Existe uma crença sobre a liberdade do mover-se como oposição aos condicionamentos do corpo técnico. Esta liberdade como a desconstrução de padrões de movimento, da qual trata Denise, pode significar ampliação de repertórios com aproximações, descartes e incorporações entre campos diversos.

Instaura-se um paradoxo pela busca de liberdade. O que permite a dança acontecer no corpo é justamente a aquisição de uma linguagem, o que não prescinde de códigos restritivos, e esta apropriação técnica é justamente o que permite também e, ao mesmo tempo, a liberdade para mover-se.

A criação é um momento de flexibilizações entre o que pode se chamar liberdade e assertividade. Salles (2004) escreve que é “o movimento dialético entre rumo e vagueza que geram o trabalho e movem o ato criador” (SALLES, 2004, 29). Na dança poderia também ser a dialética entre campos de domínio do corpo (técnicas e padrões de movimento) e sua fluência de liberação.

Não existe criação sem domínio técnico e o que Denise chama de liberdade corresponde à desconstrução de formas fixas que aprisionam. É certo acúmulo no corpo que permite transbordar as criações em um processo que envolve diferentes possibilidades de seleções, apropriações e combinações.

O reaprender de Miró, para desenhar como uma criança, também faz parte de uma liberdade à custa de desconstruções técnicas. E são estas desconstruções que Denise busca em sua dança agora, com seus quase quarenta anos de imersão técnica nela.

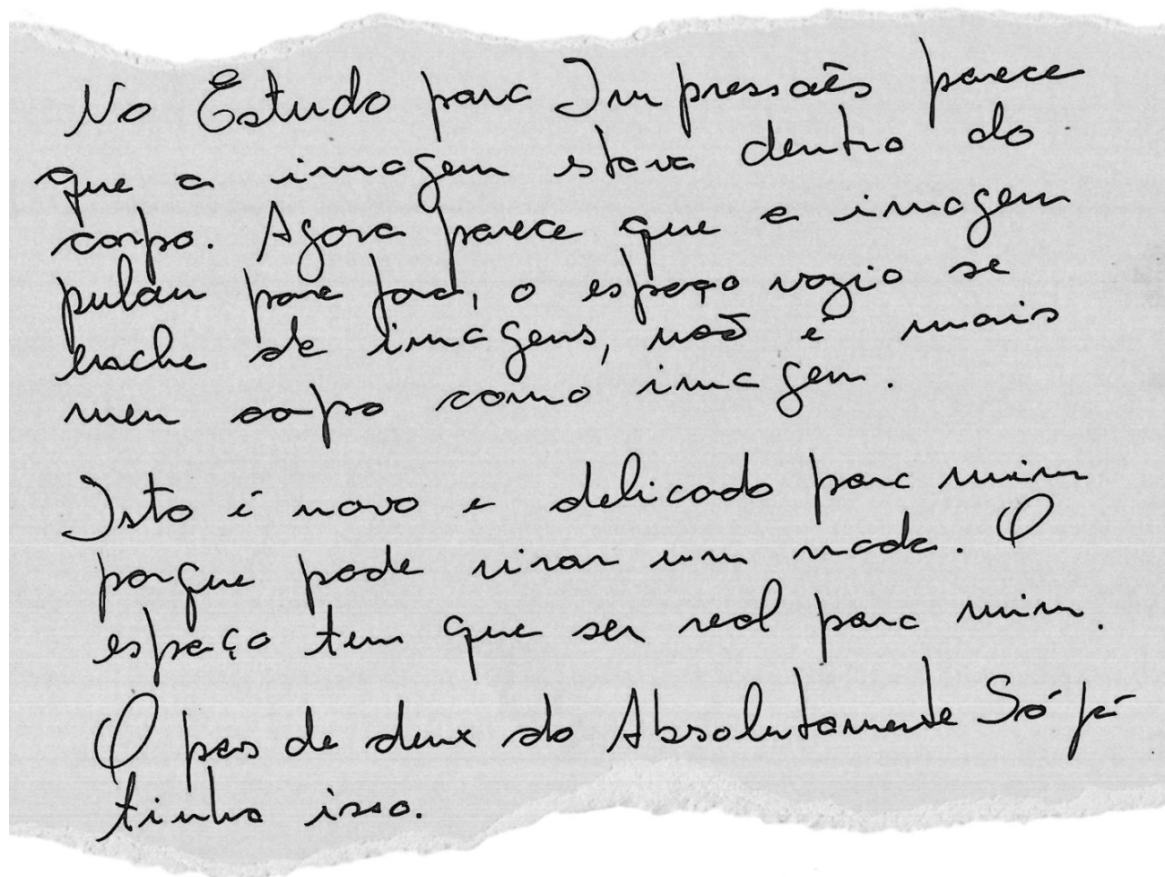


é desconstruir o corpo, o pensamento,
a maneira de se mover. São quaren-
ta anos de dança e é muito profun-
do e difícil desconstruir isto.
A liberdade vem de desconstrução.
E vai ter que desconstruir muito para
ser livre.

3.4.4- A quarta criação

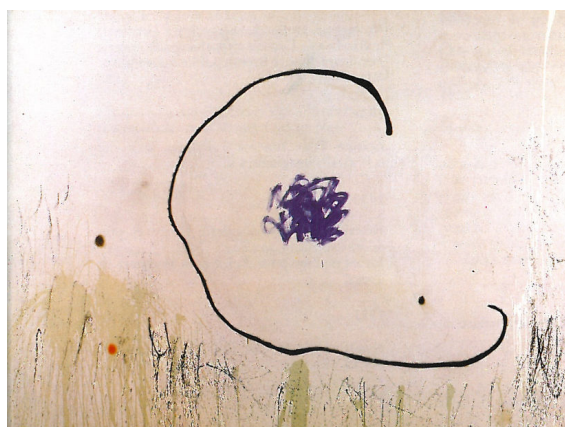
O projeto de criação do quarto trabalho de dança de Denise foi selecionado para incentivo de pesquisa pelo programa *Rumos Dança* do Instituto Itaú Cultural ⁸⁹. O programa permitiu viabilizar a construção cênica do processo de criação desta artista iniciado em 2007 e contou com a colaboração de Felipe Ribeiro, nesta fase de apoio à realização.

A parceria com Felipe Ribeiro permitiu o diálogo entre linguagens (artes visuais/imagem e dança/corpo-imagem) e a obra em processo foi apresentada no Festival Panorama da Dança, no Rio de Janeiro, em novembro de 2009.



⁸⁹ Programa que acontece a cada três anos promovido pelo núcleo de artes cênicas do Instituto Itaú Cultural sob a coordenação de Sônia Sobral.

O ponto de partida para a criação de *Justo uma Imagem*, o quarto solo foi o contato de Denise com um quadro do artista Miró, que ela descreve *como uma grande tela branca, com um traço, uma curva*⁹⁰.



A esperança do condenado à morte (L'espoir du condamné à mort), 1974.
Tríptico, óleo sobre tela de Joan Miró.

⁹⁰ Em cena, Denise fala assim sobre o quadro.

O movimento é só sugerido. (...) As formas são, às vezes, móveis e imóveis nos meus quadros. São imóveis porque a tela é um suporte imóvel. Mas precisamente porque são imóveis sugerem movimento. (...) A imobilidade faz-me pensar em grandes espaços onde acontecem movimentos que não tem fim (MIRÓ, 1988).

Joan Miró apresenta a tensão entre imobilidade e mobilidade neste seu trabalho artístico, o que é uma questão inspiradora para a dança. A bailarina com esta referência inicia seu processo de criação, não buscando fazer uma transposição de linguagem, ou seja, criar as imagens de Miró em dança, mas partilhar do princípio gerador de sua forma, a “mimese aristotélica” de busca pelo princípio da forma e não a própria forma.

A interlocução entre as artes e a assimilação de processos oriundos em outros campos artísticos tem sido presentes nos processos de criação de artistas (SALLES, 2004), o que também ocorre na dança contemporânea (GREBLER, 2008).

O processo de criação do artista Miró é evocado, e não a representação da tela em dança. Contudo, a obra também produz efeito na dança, pois sua visualização gera produções no corpo em termos de qualidade do movimento e expressividade para a construção cênica.

Na criação em dança, as imagens geradas pelo corpo da artista também não estão somente nele, corpo, foram jogadas para fora e construíram um espaço ‘virtual’, no qual Denise se apóia contracenando. É construído um diálogo entre o corpo que dança e as imagens (fictícias) criadas por ele, o que, por consequência também imprimiu sentidos para a dança criada. O espectador vê as imagens sugeridas pelo corpo e estas são diferentes do solo *Estudo para Impressões*, porque também se formam fora do corpo.

A cada trabalho, Denise vai exigindo mais participação e envolvimento do público-espectador. Na criação de outra de si, na imagem desejada pelo outro de si, nos estados corporais que alternam entre impulsos de fora e dentro, até que se tome o corpo sem fronteiras entre externo-interno e a projeção do espaço como corpo.

É exige um trabalho do autor
também, o autor tem que se descom-
truir para olhar.
É difícil refazer o olhar do autor.
Como é que refaz o olhar do autor
se este olhar já é tão construído,
esperando o produto, com expectativa,
mesmo (ou principalmente) na dança
contemporânea.
O olhar do autor tem que ser
desconstruído para poder ser olhar,
só contemplar com liberdade do
olhar também.

Em março de 2010, na Semana Rumos Dança em São Paulo, aconteceu a mostra dos processos selecionados pelo programa. Esta mostra tratava-se de uma mostra “de processos” e não de resultados cênicos: poderia ser um ensaio, com conversa com o público, uma cena fechada, ou o que representasse a etapa realizada da pesquisa cênica. Nesta mostra, Denise e Felipe Ribeiro decidiram apresentar o processo de criação em cena, intitulado *Justo uma Imagem: Cartas e processos*.

Esta apresentação foi diferente da anterior, no Rio, agora, consistia em um duo entre os artistas Denise e Felipe com a seguinte estrutura: trechos de *Justo uma imagem* costurados a trechos encenados de seu processo de criação com a leitura de cartas, e-mails trocados, as referências teóricas, poéticas de criação e a relação entre eles.



Frames de vídeo
Justo uma Imagem: Cartas e Processos

3.4.5- Justo uma Imagem: Cartas e Processos

Análise da narrativa cênica na obra de afirmação

O vídeo de registro do espetáculo *Justo uma Imagem: Cartas e processos* utilizado para construção desta análise da narrativa cênica foi da apresentação realizada em março de 2010, em São Paulo, no Teatro do Instituto Itaú Cultural.

O trabalho apresentado como *Justo uma Imagem: Cartas e processos* carrega em si uma metalinguagem de reflexão sobre a criação de *Justo uma Imagem*. Com ele, os artistas trouxeram para o público a exposição potente deste encontro, com afeição e admiração mútuas em um campo fertilizado de intercâmbios entre as áreas de feitiço artístico de ambos os criadores.

Uma “peça de afetos com as suas espontaneidades dirigidas”, conforme descreveu André Lepecki⁹¹, apresentada entre diálogos, nomes de colaboradores, troca de e-mails, conversas e a intimidade gerada na criação.

E-mail de 11 de outubro de 2009.

Querido Felipe, a Micheline me falou sobre os clichês, estou pensando nisto sem parar, fala um pouco disso também, fiquei pensando muito se perdi a noção por tanta liberdade que me dei. Sinto que não penso em momento algum em ser cópia de nada, é como se as coisas pudessem ser criadas de um lugar comum, conhecidas, mas são outras coisas. Minha cabeça não para de pensar, me fale, beijos.

Minha querida Denise,

Escrevo enquanto tomo café. Sua pergunta mais parece uma resposta. Se a gente entra numa que vamos conseguir nos livrar para sempre dos clichês, a gente só cria mais clichê. Se a gente admite que clichê é toda a imagem que fecha em si, toda imagem que traz uma definição a priori, a gente pode usá-lo diferentemente.

⁹¹ Conversa com André Lepecki e os artistas após o ensaio da peça.

Eu propus uma imagem para a Micheline e ela disse: Eu já conheço esta imagem. E, em seguida, disse: Eu conheço esta imagem, mas não nestes termos, neste contexto, nesta reinvenção. Como pode uma imagem eu já conhecer se apresentar de uma forma tão diferente para mim? Como posso ter o novo em algo já conhecido?

*Ter o novo no já conhecido é sua riqueza Denise.
Minhas torradas pularam, eu já te encontro, Felipe.⁹²*

Quando as pessoas entram no teatro, os dois artistas já estão em cena. O ambiente é aconchegante com cadeira, um vaso de planta e, uma mesa ao canto direito, na qual Felipe Ribeiro encontra-se sentado junto a um computador. Em um banco mais centralizado ao fundo, está Denise sentada de costas para o público, com parte do torso nu.

Quando o movimento da bailarina tem início, o espectador já está familiarizado e tranqüilizado pelo ambiente. O braço da artista desenha o espaço lateral muito levemente, parece percorrer as mãos pela persiana que se projeta como imagem na grande tela que reveste o fundo do palco.

Aos poucos se percebe que o diálogo entre os dois será um diálogo cênico entre corpo e imagem. O corpo-imagem, o espaço como imagem, imagens projetadas no corpo, o espaço como corpo das imagens.

Neste momento as imagens projetadas na tela são linhas com as quais Denise desenha com mãos e braços,

Linhas de força, linhas que atravessam, que rompem, dentro e fora. Sensação da vertigem, da imagem do abismo. (...) Pequenos impulsos que vão surgindo às vezes por dentro do corpo e, às vezes de fora até que passe para a extremidade e, as linhas vão se desenhando no meu corpo e no espaço.⁹³

⁹² E-mail lido por Felipe Ribeiro na apresentação.

⁹³ Trecho do diário de criação de Denise Stutz- 26 de dezembro de 2009.

O movimento de subir, descer e sustentar o braço faz a escápula de Denise se mover, deslizando e desenhando o corpo por dentro, com riscos e sombreados. Aos poucos, um braço se parece com outro já visto - o do *pas de deux* do *Absolutamente Só*, e também do *Estudo para Impressões* - mas com outro contexto, parece novo no que já havia sido visto. Eles se desmontam e com construção de acumulação e novas apropriações adquirem novos sentidos.

O braço da artista preenche a cena com dinâmicas que sustentam o tempo no seu corpo, o que “cria o espaço com seu movimento, que embora invisível, o ar, adquire texturas diversas” (GIL, 2004, 47). A cena é delicada e forte, a construção do trabalho é de afirmação. Denise veste um casaco, senta, pega o microfone e diz:

Eu sou bailarina, eu danço e isto é uma questão.

Eu fico pensando como eu posso levar meu corpo com todas as suas inscrições, com toda a sua história, essa memória, para outro lugar. Eu sou bailarina, eu danço e eu afirmo isso, porque é assim que eu construo e desconstruo o meu corpo, a minha história e a minha memória.

Os movimentos de Denise são muito precisos na sua execução. Não existe excesso, apenas o necessário. As mãos vibram, o cotovelo encontra o outro na angulação de aproximação do centro do corpo, os pés se colocam em quinta posição do balé, o tronco desce a frente e os braços se projetam para trás formando uma figura distante da conhecida bailarina. Sua fluência de movimentos é justa na execução de liberações e controles.

A bailarina constrói e desconstrói no corpo suas memórias. Algumas vezes parece observar como espectadora o seu próprio movimento até que por ele, retorna com uma pergunta, uma questão, um pensamento.

Ela produz pensamento pelo movimento.

Teve uma vez, num ensaio meu, eu estava fazendo um movimento e organizei um pensamento.

Eu pensei assim: O movimento é a primeira afirmação do visível.

Está constantemente aparecendo e desaparecendo. Sem o desaparecimento não vai nunca existir o impulso para o próximo movimento.

*Eu me achei super inteligente quando criei este pensamento, mas eu tenho certeza que eu li isto em algum lugar.*⁹⁴

A artista, com intensidade, mantém o lirismo de permitir brincar consigo mesma e expõe isto em público. O clima é de intimidade e o público sente partilhar dela e é tocado por esta situação de cumplicidade aconchegante. Denise se permite estar livre, experimentando e contando isto ao público. Dança “os mutantes” com um jogo de representações da letra por figuras que vão se formando no seu corpo afinado com o tempo sustentado.

*Ando meio desligado, eu nem sinto meus pés no chão*⁹⁵.

Dança *Love me tender* com uma movimentação de encontros, sedução e flertes entre seus pés, o direito e o esquerdo. Seu corpo é invadido por cores em luzes-imagens projetadas por todo o espaço. Azul, vermelho, amarelo. Denise conta, Felipe conta. O corpo e as imagens contam.

Os dois artistas pegam suas sacolas e montam no chão do palco seus espaços pessoais, local de suas criações: fotos, uma caixa de música, livros, papéis com citações, um barquinho de madeira, apontador colorido, bilhetes, colar, uma rolha de vinho e peças separadas de um pequeno jogo de xadrez...



Frame de vídeo *Justo uma Imagem: cartas e processos*

⁹⁴ Fala de Denise no espetáculo.

⁹⁵ Letra da música dos Mutantes.

Denise relata sobre a composição de uma cena, quando acordou no meio da noite recordando uma música que seu pai cantava na sua infância. Conta que arrastou os móveis da sala, pegou a filmadora e a pôs em um canto, ao alto, se aqueceu, prendeu o cabelo e pôs-se a criar. Ela dança a cena criada ao som da canção “*my bonnie lies over the ocean*”⁹⁶. A imagem de água envolve e faz com que todos se insiram no espaço criado de representação.

Fiquei rindo do seu último e-mail perguntando qual a novidade, achei lindo, carinhoso, engraçado. Talvez estivesse esperando alguma novidade acontecer para te contar. Pablo, Pablo.

Agora até tem novidade, um projeto lindo que eu tô desenvolvendo com a Denise Stutz, não sei se te falei sobre ela. Ela é bailarina, e uma pessoa que tem me deixado a boca aberta. Ela circula por uns caminhos que não existem até que ela passe.

Tudo nela circula, desloca, ela dança e pareço repetir a pergunta existencial: De que você é feita? Mas a pergunta vem de outro lugar que não é o existencialismo. É da qualidade fibrosa que o corpo dela assume, ela parece feita de ex votos: madeira e fé.

*Beijo, domingo e amor,
Felipe*

Ao final da apresentação, os dois artistas se mostram muito à vontade por criarem esse espaço de intimidades e a plateia aplaude agradecida por este presente sensível ofertado aos que se propuseram partilhá-lo.

⁹⁶ Uma canção popular da cultural ocidental provavelmente de origem escocesa.



*Tubarão e baleia (Requin et baleine), c. 1933.
Madeira exótica, Alexander Calder*

4- Considerações sobre a criação de si em dança

Para Cecília Salles, pesquisadora de processos de criação em arte, a investigação artística reveladora do projeto poético de cada artista é feita pelo contato com a construção de suas obras, pelos registros, esboços, diários, roteiros, ensaios, as “pegadas” deixadas durante o percurso criador. Neste trabalho, faço uma analogia ao processo de Salles (2004), tratando as obras dançadas por esta artista como suas “pegadas” dentro do processo artístico e poético contínuo e ininterrupto de sua criação, da criação de si como artista, de seu corpo em movimento como obra de arte.

Para tal, foram narradas as histórias e suas obras abrindo perspectivas ligadas ao fazer criador da bailarina, de seu corpo em constantes processos. E tratar deste assunto, dança e ato criador, envolve uma complexa lógica, pois uma dança passa a existir ao longo de uma rede de apropriações, transformações e ajustes. É também uma trama de propósitos e buscas: problemas, testagens, encontros e desencontros, e aproximação entre eles.

Em suas criações, Denise Stutz foi levantando hipóteses sobre sua dança, sobre os modos de mover-se e foi testando estas questões em seu corpo. Ao longo dos percursos de criação sempre existe certa instabilidade posta pelos conflitos, pelas incertezas e preocupações de varias ordens: no desconforto de decidir, na resistência dos limites, na busca pelo encontro de suas “verdades em dança”.

Os gestos formadores das criações em dança desta artista se revelam como movimentos transformadores na mais ampla diversidade: cores transformadas em gestos, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias. Paradoxalmente, esta “construção vem à custa de destruições”. (SALLES, 2004, 27). Seu percurso de criação artística, envolto pela sua singularidade de artista vem reforçando a afirmações de ser bailarina e insistir nesta potente e violenta questão.

O corpo vai se modificando, então
tem que ir transformando a dança.
Agora não sinto isto como um fardo
minim. Gosto de ver a dança que
afirma.

Apesar de coreógrafa, dirigir e dar
aulas, isto não é o que mais gosto
de fazer. Trebalho para viver.

Estas transformações em movimentos apontadas pela bailarina são locais “onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo” (SALLES, 2004, 28).



Estudo para Impressões- Foto de Marta Azparren

Acervo pessoal de Denise Stutz

A criação é um lugar desconhecido.
É sempre doloroso o lugar do não
saber sobre si mesmo.

Então você começa a enficar e
morde neste lugar e vem tudo, o
que você gosta de ver, o que você
não gosta. Você enfica e morde lá-
dentro e vai amancando, sem
saber o que vem por aí. É bom.
É muito duro criar.

Para Denise, como uma artista, a consciência sobre a dificuldade em criar não é empecilho ou trava para este fazer. Salles nos diz que “a intenção do artista é pôr obras no mundo e, por necessidade, é impelido a agir.” (SALLES, 2004, 30). Esta bailarina é impelida a criar, como se a criação fosse - e é - sua possibilidade de existência, seu modo de ser e agir no mundo.

Para Salles (2004), não existe nos artistas em criação, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer, a ação do artista vai revelando esse projeto em construção. Nas obras dançadas por Denise, seu corpo vai revelando e construindo este projeto poético, o que, para ela, tem a dimensão da própria vida. Uma vida formada de construções de danças em um percurso de experimentações contínuo e no qual esta artista não cai em tentação de repetir fórmulas de sucesso ou se repete continuamente em uma estrutura fixa. Aceita as transformações do corpo, no corpo e trabalha sobre estas mudanças. É o que ela ainda não experimentou, o que não foi descoberto, que a impele a criar. O ato de criar se torna, então, permanente, como uma inquietação no/do corpo desta artista.

tem processo de criação me
ocupa o dia todo. As vezes estou
na rua, e não estou exigindo,
acordo e vou pra resolver um
problema. Porque são problemas. ~~em~~
Problemas em resolução.

É muito interessante quando estou
nesse estado de criação que é
necessário dizer. Você tem a sensa-
ção de necessidade de falar e
você começa a construir.

A construção é a desconstrução
de um material de criação e
fusão matemática. A criação é
uma desorganização.

O projeto poético da artista Denise Stutz se define no fazer de suas obras, no seu percurso de criadora como um todo⁹⁷. Seu percurso criador gera uma compreensão maior do projeto poético.

Tudo que é seu, dentro de sua "verdade artística" (SALLES, 2004) está de certa forma, impresso, gravado, traduzido e semiotizado dentro de suas danças, posto que "nada diz mais a respeito de um criador do que sua própria obra" (Entrevista de Kurosawa apud SALLES, 2004).

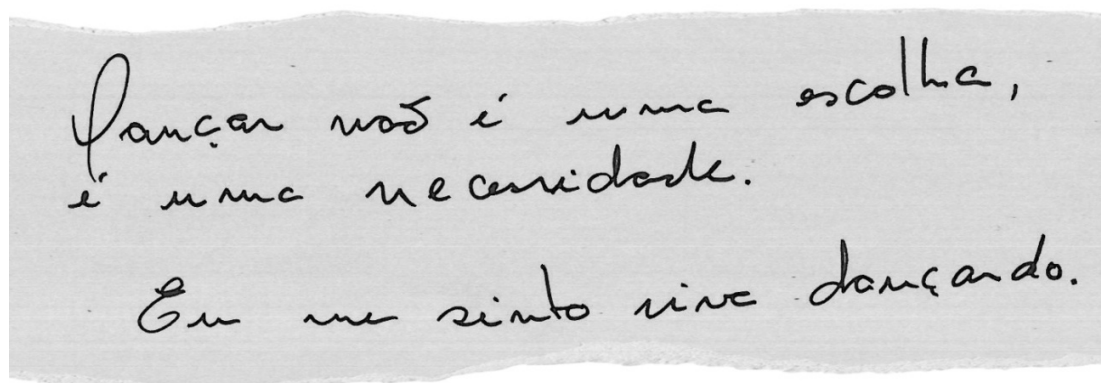
⁹⁷ Denise Stutz ministra cursos de dança como no projeto *Colaboratório* do Panorama da Dança, trabalha com preparação corporal de atores, como na peça *Máquina de Abraçar* (2009), de Mariana Lima; e com coreografia para a televisão como na minissérie *Capitu* (2008) de Luís Fernando Carvalho, na Rede Globo.

Denise dança como forma de existência, sua escolha de viver é ser um corpo dançante e, ao dançar, traz seu corpo-sujeito como a encarnação do seu discurso poético: sua pronúncia no mundo. Corpo mutável, inacabado, acumulado, construído e transformado. Um corpo que, como nos indica Felipe Ribeiro na obra *Justo uma Imagem*, é feito como os ex-votos: de madeira e fé.



Estudo para Impressões - Foto de Marta Azparren
Acervo pessoal de Denise Stutz

Depois de *Justo uma Imagem*, a artista prepara um novo trabalho, juntamente com Felipe Ribeiro, destinado ao público infantil, e estreou *Otro*, espetáculo com o Coletivo Improviso. O seu percurso encontra-se ativo e constante, mas a tese chega ao seu final trazendo a voz da bailarina para que esta possa reverberar em novas pesquisas e estudos com intuito de estimular a aproximação de campos: artistas e universidades, saberes sensíveis e saberes acadêmicos, movimentos vividos e pensamentos construídos em corpos que dançam, apreciam e refletem a dança.



Dançar não é uma escolha,
é uma necessidade.
Eu me sinto vivo dançando.

5- A história encenada:

Narrativa videográfica das obras coreográficas

Vide DVD que acompanha a tese (em anexo)

Referências Bibliográficas

- ALBANO, Ana A., Tuneu, Tarsila e outros mestres -: o aprendizado da arte como um rito da iniciação. São Paulo: Plexus Editora, 1998.
- ALVARENGA, Arnaldo. **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. 2002. 240p. Dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira apud MOMMENSHON, M. & PETRELLA, P. (Orgs.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Baktin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa editora, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidade Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Ballet Stagium**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, s/d.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, I).
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge L. **Prosa Completa**. Tradução de Marco Antonio Franciotti. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, (vol. 1).
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRAVI, Valéria Cano. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica, São Paulo /1991-2001**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BRITTO, Fabiana D. Dança e política: uma questão de tempo. In **Húmus 1**. Caxias do Sul: Itaú Cultural, 2004.
- BRUM, Leonel B. **Modelo de comunicação: a dança contemporânea carioca dos anos noventa**. 2001. 340 p. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

- CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. apud WOSNIAK, C; MEYER, S. e NORA, S.(orgs) **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.
- CAMARGO, Mariana Vaz. **O fazer artístico como catálise: Experiências do corpo e da dança.** 2008. 187 p. Dissertação. (Mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- CARTOGRAFIA: RUMOS ITAÚ CULTURAL DANÇA 2006/2007.** Organização Núcleo de Artes cênicas. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- CARVALHAES e KALLÁS, Águeda M.. **Expressividade Mineira na dança folclórica: Um referencial de grupo na modernidade.** Belo Horizonte: Edições Cuatiara, 2006.
- COHEN, Renato. **Performance e tecnologia.** Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Memória ABRACE V, Universidade Federal da Bahia, 2001
- COHEN, Selma J. & MATHELSON, Katy. **Dance as a theatre art: Sources readings in dance history from 1581 to the present.** 2º edition. EUA, NY: Princeton Book Company Publishers, 1992.
- CYPRIANO, Fabio. Abramovic se reinventa na retrospectiva de suas performances no MoMA. **Jornal Folha de São Paulo.** São Paulo, 19 de abr. 2010. Caderno Ilustrada.
- DEMARTINI, Zeila de B. F. Memórias que interrogam: formação e atuação docente. apud: SOUZA, Elizeu; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs) **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si.** Porto Alegre: Edipucrs/Salvador: EDUNEB, 2006. pp. 279-296.
- _____. Das histórias de vida às histórias de formação. In: SOUZA, Elizeu e MIGNOT, Ana Chrystina V. (Orgs) **Histórias de vida e formação de professores.** Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.
- DOMENICI, Eloisa. **Estados Corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança.** Belo Horizonte: Anais do V Congresso Criação e Reflexão Crítica da ABRACE, 28 a 31 de out. 2008.
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1986.
- DUPUY, Dominique. *La traversée en solitaire.* apud ROUSIER, Claire (org.). **La danse en solo: Une figure singulière de la modernité.** Pantin: Centre National de la danse, 2002.
- ELIAS, Nobert & SCOTSON, J.L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIAS, Marina F. **Zona do Improviso: Uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica.** 2007. Dissertação. Mestrado em Artes. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

- ERTHAL, M. Pensamentos expressos em movimentos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 18-20 de jul. de 2008. Caderno Artes.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs) **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de. **Gente em cena: Fragmentos e memórias da dança em Goiás**. 2007. 105 p. Tese (Doutorado e educação). Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em Fuga. Corpos em Arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FIGUEIREDO, João & GUÉNIOT, David-Alexandre. *Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là: essai de transcription du travail de recherche de João Fiadeiro*. Apud ROUSIER, Claire (org.). **La danse em solo: Une figure singulière de la modernité**. Pantin: Centre National de la danse, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. Microfísica do poder. 26ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- _____. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- FREIRE, Paulo & HORTON, Myles. **O caminho se faz caminhando: Conversas sobre educação e mudança social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. Ana Maria A. Freire organizadora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva: FAPESP; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. (Coleção Estudos, 142).
- GALZERANI, Maria Carolina B. **Percepções culturais do mundo da escola: em busca da rememoração**. Campinas, Anais do III Encontro nacional de pesquisadores do ensino de história, 1999.
- GERALDI, Sílvia. **Raízes da teatralidade na dança cênica: Recortes de uma tendência paulistana**. 2009. 289p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

- GIL, José. **O Espaço interior**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção In **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, s/d.
- GREBLER, Betti. *Pina Bausch e Maguy Marin: Teatralidade e corporeidade contemporânea*. apud XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra e TORRES, Vera (orgs.) **Pesquisas em dança: Volume I**. Joinville: Letradágua, 2008. (Coleção dança cênica).
- GREINER, Christine. **Revista Dançar 10 anos**. São Paulo: Dançar editorial, s/d.
- _____. **Diálogo com o texto “Autobiografia dançada – estratégias de acesso no processo de criação”, de Eduardo Augusto Rosa Santana**. Belo Horizonte: Anais da 4ª reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Memória ABRACE XI, 5-6 de jun. 2007.
- GRUPO CORPO. **Programas de espetáculos**. Carlton Dance Festival (1987) e Programa de “Carlos Gomes-Sonata”, “Bachiana” (1987). Patrocinador Du Pont. (Acervo pessoal da autora).
- IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- _____. **A arte de esquecer: Cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- JORNAL ESTADO DE MINAS. **Maria, Maria: estréia de hoje no Palácio das Artes**. 01 de abr. 1976.
- JORNAL ESTADO DE MINAS. **“Maria, Maria” está de volta**. 15 de jan. 1980.
- JORNAL DIÁRIO DE MINAS. **Agora (só hoje) crianças podem ver ‘Último trem’**. 20 de abril. 1980.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. (Prefaciadora) Os relatos de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos socioculturais e projetos de vida na invenção de si. In: SOUZA, Elizeu C.; ABRAHÃO, Maria Helena M. B. (Orgs.) **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- _____. As histórias como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existencialidade evolutiva singular-plural apud PASSEGI, Maria da Conceição (org.). **Tendências da pesquisa (auto) biográfica**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

- KATZ, Helena (texto). **Grupo Corpo - Companhia de dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.
- _____. **Um, dois, três. A Dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. **Dança Educativa Moderna**. Tradução de Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.
- LAZZARATTO, Marcelo R. **Arqueologia do ator: Personagens e heterônimos**. 2008. 261 p. Tese. (Doutorado em Artes) Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- _____. **Campo de Visão: Exercício e linguagem cênica**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- LIMA, Dani. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles, Contredanse, 1997.
- _____. **Poétique de la danse contemporaine: la suite**. Bruxelles, Contredanse, 2007.
- MEIHY, José Carlos S. B. **Manual de História Oral**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MENCARELLI, Fernando et al. **Corpos artísticos do palácio das artes: Trajetória e Movimentos**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MEYER, Sandra. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho de ator**. 2006. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.
- MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. **La danse au XXe siècle**. Bordas: Librairie de la danse, 1995.
- NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- OLIVE, Jean-Paul, AMEY, Claude. **Danse et utopie**. Collection Arts 8. PARIS: Editions L'Harmattan, 1999.
- OLIVEIRA, Ana Carolina G. **Formação profissional, narrativas e identidades no cotidiano de um instituto de pesquisa**. 2008. Dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

- OTERO, Décio. **Stagium: As paixões da dança**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- _____. **Márika Gidali: Singular e plural**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- PAIS, José M. **Vida cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.
- PAVAN, Adriana Cristina. **Discursos híbridos nas memórias de licenciatura em ciências**. 2007. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVLOVA, Adriana. **Maria Olenewa: A sacerdotisa do ritmo**. Rio de Janeiro: FUNARTE (Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), 2001.
- PAVLOVA, Adriana & PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- PEREIRA, Roberto (org.). **Ao lado da crítica: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. (volume I e volume 2)
- _____. Os nomes próprios da dança brasileira. apud PEREIRA, R.; MEYER, S. e NORA, S. (orgs.) **Seminários de dança: Histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.
- _____. **Tatiana Leskova. Nacionalidade: bailarina**. Rio de Janeiro: FUNARTE (Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), 2001.
- POLO, Juliana. **Angel Vianna através da História. A trajetória da dança da vida**. Rio de Janeiro: Monografia contemplada com o 8º Programa de Bolsas RioArte, Junho/ 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADO, Guilherme V. T. et al. GEPEC: da educação continuada ao desenvolvimento pessoal e profissional em uma perspectiva narrativa. apud SOUZA, Elizeu et al. (orgs.) **Pesquisa (auto) biográfica e práticas de formação**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008. (Vol. 04).
- RAMOS, Enamar. **Angel Vianna. A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- REIS, Maria da Glória F. **Cidade e palco: Experimentação, transformação e permanências**. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

- REIS, Sérgio R. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção dança universal).
- ROCHA, Thereza. *Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer*. apud WOSNIAK, C; MEYER, S. e NORA, S.(orgs) **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.
- ROPA, Eugenia. *Le solo au XX siècle: Une proposition idéologique et une stratégie de survie*. apud. ROUSIER, Claire (org.). **La danse em solo: Une figure singulière de la modernité**. Pantin: Centre National de la danse, 2002.
- ROUSIER, Claire (org.). **La danse em solo: Une figure singulière de la modernité**. Pantin: Centre National de la danse, 2002.
- _____. **Être ensemble: Figures de la communauté em danse depuis Le XX siècle**. Pantin: Centre National de la danse, 2003.
- RUBIN, Nani. Angel Vianna: Escultura de ossos e músculos. In **Gesto. Revista do Centro Coreográfico do Rio** nº. 1, dezembro de 2002, Prefeitura do Rio, Secretaria das Culturas - RIOARTE.
- SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: AnnaBlume, 2004.
- SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. (org.). **Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. 2. Ed.. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- SCHOEDER, Jorge. **Corporalidade musical: As marcas do corpo na música, no músico e no instrumento**. 2006. 229p. Tese. (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- SEGNINI, Lilian. **Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil**. Texto apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, mimeo, 2007.
- SEGUNDO, Jorge. Maria, Maria estréia no João Caetano: Um musical canta o amor e a liberdade. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de abr. 1976.
- SENNETT, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SIGMUND, Gerald. Partager l'absence. apud **Être ensemble: Figures de la communauté em danse depuis le XX siècle**. Pantin: Centre National de la danse, 2003.
- SIQUEIRA, Arnaldo e LOPES, Antônio. **Flávia Barros**. Recife: Ed. do Autor, 2004.
- SOARES, Carmem (org.) **Corpo e história**. 3ª ed. Campinas, SP: Autores associados, 2006.

- SOTER, Sílvia. *Panorama faz a festa da nova platéia carioca*. apud PEREIRA, Roberto (org.). **Ao lado da crítica: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. (volume I).
- SOUZA, Elizeu et al. (orgs.) **Pesquisa (auto) biográfica e práticas de formação**. Natal: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008. (Vol. 04).
- STRAZZACAPPA, Márcia & MORADI, Carla. **Ente a arte e a docência: A formação do artista da dança**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- TOURINHO, Lúcia L. **Dramaturgias do corpo: Protocolos de criação das artes da cena**. Tese (Doutorado em artes) - Instituto de artes/ UNICAMP, 2009.
- VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990; Forma, 2002.
- VILLAS, Alberto Maria, Maria: O Balé mineiro na doce aventura da Europa. **Jornal Estado de Minas**, 24 de dez. 1978.

Catálogos de exposições e folders de espetáculos:

- Museu de Arte de São Paulo**. Paço Imperial do Rio de Janeiro. Brasil, 1988. Catálogo de exposição de Joan Miró.

Sites eletrônicos consultados:

- ACERVO KLAUSS VIANNA**. Disponível em: <www.klaussvianna.art.br>. Acessado nos meses de março e abril de 2009.
- CORDEIRO, Fabio. Não olhe Agora: Coro e fagocitose na performance do Coletivo improvisado. **Revista eletrônica Polêmica**. Disponível em: <www.polemica.uerj.br>. Acessado em 18 de março de 2009.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS**. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acessado no mês de abril de 2009.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO**. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acessado no mês de maio de 2009.

Vídeos documentários:

RENÉE GUMIEL: A vida na pele. De Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit/
Produção Miração Filmes. DVD.

MOVIMENTO EXPRESSIVO: Klauss Vianna. De Inês Bogéa e Sérgio
Roizenblit / Pesquisa Beth Bastos, Inês Bogéa e Neide
Neves.DVD.

VIDA DE BAILARINO. De Inês Bogéa e Charles Lima / Realização Governo
de São Paulo. Produção ASSAOC e São Paulo Companhia de Dança.
DVD.

Glossário de termos

A

Alvin Ailey (1931-1989)

Alvin Ailey era americano e começou a se interessar por dança após ter assistido um espetáculo do grupo de Katherine

Dunham, focado na dança africana. Ailey fundou sua própria companhia, em 1958, exclusivamente com bailarinos negros dentro da paisagem branca da dança moderna americana. Trabalhou com os estilos de Doris Humphrey, Graham, Mary Wigman e Lester Horton. Sua obra “Revelations” (1960) é uma montagem de spirituals com referências à música, ritmos e gestos da cultura negra americana.

Alwin Nikolais (1910-1992)

Alwin Nikolais nasceu nos Estados Unidos e foi bailarino, mas sua trajetória profissional está mais relacionada ao ensino e à composição coreográfica. Sua pesquisa em dança envolveu a utilização da luz e da abstração dos corpos como elementos fundamentais de sua concepção cênica. Em alguns de seus trabalhos, os corpos dos dançarinos perdiam o aspecto humano por meio do emprego de acessórios, placas e elásticos. Seus espetáculos eram surrealistas e bem-humorados com jogo de linhas, cores e ruídos.

Angel Vianna

Angel Vianna (Maria Ângela Abras) casou-se com Klauss Vianna em 1955. Ambos interessados em dança investiram suas

carreiras dedicadas à pesquisa do movimento. No Rio de Janeiro, Angel lecionou na Escola de Tatiana Leskova e, em

1983, inaugurou o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, que tornou-se depois Escola Angel Vianna

e funciona atualmente como Escola de Dança e Faculdade de Dança Angel Vianna. Mesmo com a morte de Klauss e Rainer, Angel deu continuidade ao seu trabalho, cujo pensamento e ação são nome e referência de atuação para sua escola. Angel trilhou seu caminho próprio na dança com similaridades e aproximações das buscas de Klauss sobre o estudo técnico do movimento na dança e a consciência corporal.

B

Balé “As Sílides” e “Giselle”

O balé “As Sílides” (Les Sylfides-1832) foi um marco do surgimento do balé romântico, com um tema típico do romantismo: um mortal em relação amorosa com um ser sobrenatural e a oposição entre dois mundos, o material e o imaterial. O coreógrafo Filippo Taglioni compôs esta coreografia sob medida para sua filha Maria Taglioni, valorizando os efeitos de alongamento do seu corpo e a leveza cabível a um ser sobrenatural. Este balé foi uma composição de sucesso, sendo parte do repertório de diversas companhias clássicas de dança em todo o mundo. “Giselle” (1841) é considerada a obra-prima do balé romântico. Nela, as coreografias privilegiam a sequências das bailarinas mulheres para que elas possam demonstrar suas qualidades de intérpretes. Após diferentes modificações do seu roteiro original, “Giselle” é remontada hoje com estilo mais acadêmico do que romântico.

Beckett, Samuel (1906/ 1989)

Beckett nasceu na Irlanda e morou na França, adotando a língua francesa como idioma literário. É considerado um dos maiores dramaturgos e autor referencial do século XX. Durante sua vida escreveu poemas e textos em prosa, como romances, novelas, contos e ensaios, além de textos para o teatro e cinema. Utiliza em suas obras, traduzidas em mais de trinta línguas, uma riqueza metafórica imensa, privilegiando uma visão pessimista acerca do fenômeno humano. É considerado um dos principais autores do denominado teatro do absurdo, com uma intensa crítica à modernidade.

“Esperando Godot” (1952) é sua peça mais famosa publicada no Brasil. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1969.

C

Clyde Morgan (1940)

Bailarino, professor, pesquisador e coreógrafo americano, Clyde Morgan chegou ao Brasil em 1971. No Rio de Janeiro, ministrou cursos no Estúdio de Tatiana Leskova. Morou em Salvador durante as décadas de 1970 e 1980 e trabalhou na Escola de Dança da UFBA. Sua formação era em dança moderna (teve como mestre José Limón) e balé clássico, mas depois se aprofundou no estudo de danças africanas e dança contemporânea. Atualmente mora no Estado de Nova York e é diretor do grupo Sankofa.

G

Graziela Figueroa (1946)

Graciela Figueroa nasceu no Uruguai, mas teve parte de seus estudos realizados em Nova York, nas escolas de Martha Graham, Merce Cunningham e na Juilliard School. Apresentou-se no Brasil no Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1975, e foi convidada por Marilene Martins para dar aulas na Escola Trans-Forma, em Belo Horizonte. Mudou-se para o Rio e foi integrante do Grupo Teatro do Movimento Angel Vianna. Quando o grupo se dissolveu, criou, junto a Michel Robin, o Grupo Coringa, revolucionando a dança carioca na década de 1970 com um pensamento coreográfico marcado pela liberdade e originalidade. O grupo Coringa era de dança/teatro e muitos de seus integrantes haviam feito aulas com Angel Vianna, Gerry Maretsky ou Rolf Gelewsky. Em sua companhia podiam dançar bailarinos com ou sem experiência. Atualmente vive em Montevideu e dirige o Espacio de Desarrollo Armónico.

I

Isadora Duncan (1878-1927)

Isadora Duncan nasceu nos Estados Unidos, mas morou grande parte de sua vida na Europa e também na antiga União Soviética. Foi uma pioneira da dança moderna no ocidente. A dança, para Isadora, era a expressão de vida, e seus temas de criação referiam-se aos movimentos da natureza, tais como as ondas, ventos, árvores e também figuras vindas dos vasos e estátuas gregas. Isadora propunha o retorno ao passado no qual o corpo seria a expressão harmoniosa de seu ser espiritual. A arte de Isadora era estritamente ligada às suas emoções pessoais e como artista não deixou elaborada uma técnica precisa, pois sua dança era resultado de um movimento interno. Chegou a abrir escolas de dança, mas sem prosseguir com sucesso nestes empreendimentos. Isadora levou uma vida intensa e turbulenta, culminando em sua morte trágica, estrangulada pela sua própria echarpe nas rodas de um carro conversível. Hoje, seus princípios em dança são seguidos e transmitidos por uma geração de “Isadoráveis” nos EUA, discípulas com certificação na “técnica Duncan” que perpetuam suas coreografias e mantém uma fundação e uma companhia de dança com seu nome.

L

Laban, Rudolf (1879-1958)

Laban é considerado um dos principais teóricos da dança e um dos pais da dança moderna. Seus estudos foram direcionados à pesquisa do movimento, elaborando uma notação gráfica para dança (labanotation) e também um sistema de análise do movimento baseado em quatro fatores (espaço, peso, tempo e fluência). Abriu escolas de dança, deixou seguidores e estudiosos de seu trabalho em diversos centros de pesquisa espalhados por diferentes países, inclusive o Brasil. Seu estudo sobre dança, denominado “Coreologia”, é utilizado por profissionais das artes, educação e áreas afins.

Loïe Fuller (1862-1928)

Esta artista norte-americana, atriz e bailarina, tornou-se famosa em 1890, ao dançar improvisando com um figurino de amplos tecidos sob o efeito de luzes. Sua dança trazia uma possibilidade de ampliação do corpo com o uso de bastões, véus e efeitos de luz em cores diversas. Foi a primeira bailarina a utilizar jogos de luz associados a movimentos de tecido para produzir notáveis efeitos cênicos. Fez turnês de apresentações, uma das quais com Isadora Duncan, sua contemporânea.

M

Maguy Marin (1951)

Maguy Marin, artista francesa, estudou na Mudra, Escola de Maurice Béjart, coreógrafo com quem trabalhou nos anos 70. Seu estilo é voltado para a dança-teatro e é considerada uma das mais importantes coreógrafas da nova dança francesa. Atualmente dirige sua própria companhia no Centro Coreográfico Nacional Rillieux-la-Pape (França), com uma trajetória fortemente marcada por referências teatrais. Seus trabalhos provocativos e sem apelos comerciais abordam problemáticas existenciais e sociais, em defesa de uma dança com desdobramentos políticos resistente à globalização e conectada com seu tempo e espaço.

Márcia Haydée (1937)

Márcia Haydée é uma das bailarinas brasileiras com maior reconhecimento e prestígio internacional. Ainda na adolescência estudou na Royal Ballet School de Londres (Inglaterra). Em 1957, Haydée iniciou sua carreira profissional no Ballet do Marquês de Cuevas e, alguns anos depois, passou a integrar o Ballet de Stuttgart, no qual se tornou bailarina solista. Foi partner de Rudolf Nureyev, Jorge Donn, Mikhail Baryshnikov, Richard Cragun e Anthony Dowell. Em 1976, assumiu a direção do Ballet de Stuttgart e, em 1993, também a direção da Companhia Nacional de Dança do Chile. Era aclamada como a “Maria Callas da dança”. Em outubro de 1999, aos sessenta e dois anos, ela voltou a se apresentar, dançando a peça “Tristão e Isolda”, com o bailarino brasileiro Ismael Ivo, na Alemanha.

Maurice Bèjart (1927-2007)

Maurice Bèjart nasceu na França e atuou como bailarino antes de iniciar sua trajetória como coreógrafo e se tornar célebre com a “Sagração da Primavera” (1955), criada sem o tema inicial proposto na obra referencial de Nijinsky. Bèjart fundou diversas companhias de dança na França e na Suíça e coreografou mais de 200 balés, sendo responsável pela conquista de enorme público para a dança, principalmente entre os jovens. Fundou também a escola MUDRA, em 1970, em Bruxelas, sede de sua companhia, o Ballet du XXe siècle.

Martha Graham (1894-1991)

Bailarina americana, Martha Graham estudou na escola Denishawn durante vários anos. Desejava se aprofundar nas questões humanas, distante das divindades e ritos hindus e astecas (dos professores Ruth Saint Denis e Ted Shawn) e também da busca pela referência na natureza e no passado (Isadora Duncan). Em seus solos fez questão de mostrar o sofrimento humano e denunciar as injustiças e a opressão. Seus movimentos tinham inclinação ao expressionismo. Graham montou uma companhia de dança com seu nome e elaborou um sistema codificado em princípios e métodos, até hoje amplamente difundido em escolas de dança, conhecido como “técnica Graham” e baseado na relação do movimento com a respiração e expressividade.

Método Suzuki

Segundo Enrique Díaz, o Método Suzuki foi criado por Tadashi Suzuki e associa voz e movimento combinando técnicas do teatro tradicional japonês com artes marciais e técnicas contemporâneas.

Movimento de Judson Church

Em meados da década de 1960, um grupo de artistas fundou a chamada “dança pós-moderna”. O grupo não era exclusivo da área de dança e nem formado por uma comunidade com o mesmo referencial técnico/estético. A união do grupo era pela valorização da pesquisa de movimento e experimentação, pesquisa esta que os ajudou a encontrar os fundamentos de suas linguagens de dança, plurais e distantes da dança moderna. Estes artistas buscavam a “libertação” dos corpos e o fim das imposições e normas que governavam a dança (inclusive as normas de Cunningham, professor de muitos deles). Entre eles estavam Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay e Alex Ray. O nome do movimento foi dado em referência ao primeiro “concerto” do grupo, realizado dentro de uma igreja: a Judson Church, em Nova York.

N

Nijinsky, Vaslav (1890-1950)

Bailarino e coreógrafo russo de origem polonesa, Nijinsky foi sem dúvida uma das grandes figuras da dança no século XX.

Dançou no corpo de ballet do teatro Mariinsky, depois tornou-se exclusivo dos Ballets Russes.

Teve uma relação

intensa e amorosa com o empresário e diretor Sergei Diaghilev (1872-1929). Nijinsky elevou a figura masculina à mesma

altura que o elemento feminino nos balés. Era um bailarino bastante virtuoso e com técnica apurada. Suas três coreografias – “L’Après Midi d’un Faune” (1912), “Jeux” e “A Sagração da Primavera” (1913) – revolucionaram a dança. A coreografia “L’Après Midi d’un Faune” rompia com características do balé tradicional: os bailarinos mantinham-se de perfil no palco, com movimentos rápidos e angulares. A cena final, protagonizada por Nijinsky como um fauno, simbolizou um dos maiores escândalos da dança naquele século, o de simular uma masturbação em cena. Apesar do

sucesso de “Sagração”, Nijinsky não obteve reconhecimento em suas últimas obras.

Simultaneamente à separação de

Diaghilev e seu casamento com a bailarina Romola de Pulszky, foi internado com diagnóstico de problemas mentais. Dançou pela última vez em 1919, aos 29 anos e passou o resto de sua vida internado com tratamentos psiquiátricos.

R

Rainer Vianna (1958-1995)

Filho de Klauss Vianna e Angel Vianna, Rainer seguiu a carreira de professor e pesquisador de movimento herdada dos pais. Foi o denominador da “Técnica Klauss Vianna”, buscando sistematizar suas pesquisas. Morou no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde dirigiu e foi professor da Escola Klauss Vianna.

Regina Miranda

Regina Miranda é coreógrafa, diretora teatral, administradora cultural e analista de movimento pelo Laban/Bartenieff

Institute of Movement Studies, LIMS/NYC. É uma das principais responsáveis pela difusão dos estudos de Laban no Brasil, onde dirige o Centro LABAN, no Rio de Janeiro. Foi diretora artística do Centro Coreográfico desta cidade, desde a fundação do Centro até 2008, e também é diretora da Companhia Atores-bailarinos.

P

Pina Bausch (1940-2009)

Pina Bausch, alemã, estudou na Juilliard School em Nova York, e foi discípula de um dos mestres da dança moderna alemã, Kurt Jooss. Começou a coreografar no Folkwang Ballet (de Jooss) e, em 1974, fundou sua própria companhia de dança, o Wuppertal Tanztheater, que se tornaria um marco na dança da segunda metade do século XX, fundando um estilo que se difundiu como dança-teatro. Em 1975, coreografou uma nova versão para “A Sagração da Primavera”, com o palco coberto por terra. Seu trabalho artístico teve reconhecimento de público e crítica. A frase de sua autoria mais divulgada é: “o que me interessa não é como as pessoas movem, mas sim o que as move”. O Wuppertal Tanztheater conta com exímios bailarinos que disputam a entrada na companhia com profissionais do mundo todo.

R

Rolf Geleswky (1930-1988)

Rolf Gelewsky nasceu em Berlim onde estudou dança com Mary Wigman. Foi bailarino solista do teatro metropolitano na Alemanha, criando suas próprias coreografias. Em 1960, mudou-se para Salvador, convidado a estruturar o curso de dança na universidade daquela cidade. Rolf desenvolveu pesquisas na área de dança e criou um método de improvisação estruturado com material didático, abordando temas como espaço, forma, rítmica, técnica corporal, entre outros. Em uma de suas turnês para a Índia, Rolf conheceu o Sri Aurobindo Ashram, uma comunidade espiritual. Rolf escreveu trabalhos sobre educação, consciência corporal, prática da interiorização e concentração. Na busca de seus objetivos essenciais, criou várias propostas de trabalho envolvendo as diversas partes do ser (físico, vital, estético-emocional, mental-cultural e espiritual) baseadas na filosofia e Yoga de Sri Aurobindo.

Ruth Saint Denis (1878-1968)

Ruth Saint Denis foi chamada de “primeira-dama da dança americana” e é considerada uma das precursoras da dança moderna. Explorou formas de dança de diversas tradições culturais e rituais do oriente. Em 1915, fundou a escola e companhia Denishawn, juntamente com seu companheiro Ted Shawn. Nesta escola estudaram importantes nomes da dança americana, incluindo Martha Graham e Doris Humphrey.

S

Sônia Mota (1948)

Sônia Mota iniciou seus estudos na Escola de Bailado de São Paulo. No começo da década de 1970, deixou o país em busca de novas experiências profissionais. Dançou como solista no Royal Ballet of Flanders (Balé Real da Antuérpia), no qual teve contato com coreografias de artistas como Maurice Bèjart e com outras técnicas de dança (Louis Falco). Retornou ao Brasil, em 1975, para integrar o Balé da Cidade de São Paulo, em seu momento de reestruturação de linguagem. Lecionou no Teatro Galpão e também participou da criação do Grupo Andança. Criou diversos trabalhos na cena independente de dança, concomitantemente a sua atuação como bailarina. Recebeu diversos prêmios como bailarina e criadora no Brasil, deixando o país novamente, em 1988, para morar e trabalhar na Alemanha.

Stanislavski (1863-1938) e Grotowski (1933-1999)

Stanislavski é considerado um artista referencial no estudo para formação de atores. Stanislavski aponta para o “trabalho do ator sobre si mesmo”, o que Grotowski, seu principal seguidor, reiterou como uma experiência que só poderia ser conquistada por meio de um conhecimento prático. Para o treinamento e processo de trabalho do ator, os estudos do diretor russo Stanislavski, seguidos pelo polonês Grotowski, são reconhecidos como marcos teóricos fundamentais. O treinamento do artista cênico, proposto por Stanislavski, parte do contato com a materialidade do corpo e não apenas o trabalho do ator como um processo de evocar sensações de estados mentais ou emocionais. Para tal, Stanislavski criou uma metodologia para o trabalho do ator baseado nas ações físicas. Estas ações físicas não são gestos ou atividades motoras cotidianas do homem, nem fazem parte de uma mecanização do movimento. As ações físicas tratadas por Stanislavski são movimentações que partem do interior do corpo, surgidas através de impulsos internos do corpo. Depois, Grotowski retoma este conceito da ação física provida de intencionalidade interna. Tanto Grotowski quanto Stanislavski falam de uma “memória do músculo” e abordam o estudo do corpo como elemento fundamental na preparação cênica do ator.

Steve Paxton (1939)

Bailarino e coreógrafo americano, estudou com Merce Cunningham e José Limón. Foi um dos membros do Judson

Dance Theater, no qual dançou obras de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Em 1972, começou a desenvolver uma forma de dança baseada na relação entre os dançarinos envolvendo peso, contato, gravidade e suporte, conhecida atualmente como “Contato Improvisação”.

T

Tatiana Leskova (1922)

Tatiana Leskova, ou Dona Tânia, como era chamada pelos seus alunos, nasceu na França e dançou no Teatro Ópera de Paris.

Fugindo da guerra, instalou-se no Rio de Janeiro. Assumiu por diversas vezes a direção artística do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, investindo na profissionalização do grupo de bailarinos. Abriu sua própria escola de dança em Copacabana e tornou-se uma das mais reconhecidas professoras de técnica de balé clássico no país. Passaram por sua sala, vários profissionais de dança do Brasil, inclusive os alunos vindos de outros estados que aproveitavam o período de férias para aperfeiçoar os estudos no Rio de Janeiro.

V

Viewpoints

Os Viewpoints, denominados como técnica de improvisação e composição cênica, foram criados nos anos 1970 pelas

artistas Mary Overlie e Aile Passloff, derivados da dança e das artes plásticas, sendo posteriormente aplicados ao teatro por Anne Bogart e Tina Landau. Os Viewpoints formam uma técnica utilizada para treinar atores e “performers”, bem como utilizada na composição de movimentação cênica para grupos. São nove pontos de vista divididos nas categorias Tempo (Tempo, Duração, Resposta cinestésica e Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação espacial e Topografia) e, seis vocais (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre).

Referências retiradas das fontes (Glossário)

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COHEN, Selma J. & MATHELSON, Katy. **Dance as a theatre art: Sources readings in dance history from 1581 to the present**. 2ª edition. EUA, NY: Princeton Book Company Publishers, 1992.

GERALDI, Sílvia. **Raízes da teatralidade na dança cênica: Recortes de uma tendência paulistana**. 2009. 289 p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 2009.

MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. **La danse au XXe siècle**. Bordas: Librairie de la danse, 1995.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna. A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

TOURINHO, Lígia L. **Dramaturgias do corpo: Protocolos de criação das artes da cena**. 2009. 181 p. Tese (Doutorado em artes) - Instituto de artes/ UNICAMP, 2009.

Sites eletrônicos consultados

ACERVO KLAUSS VIANNA. Disponível em:

www.klaussvianna.art.br. Acessado nos meses de março e abril de 2009, maio de 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acessado no mês de maio de 2010.

WIKIPÉDIA. A ENCICLOPÉDIA LIVRE. Disponível em: www.wikipedia.org. Acessado no mês de maio de 2010.

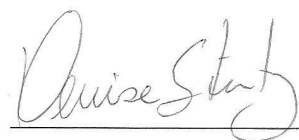
Anexos

I – Carta de cessão

São Paulo, 14 de março de 2010.

Eu, Denise Thereza Stutz, bailarina, tenho ciência da pesquisa de doutorado de Lilian Freitas Vilela desenvolvida no LABORARTE-FE-UNICAMP, sobre minha história de vida artística e com isto, disponibilizo meus depoimentos em narrativas orais coletadas, registros documentais (fotos, vídeos e artigos de jornais) e material biográfico (diário de criação), bem como autorizo a sua utilização em fins acadêmicos.

Atenciosamente,

A handwritten signature in cursive script, reading "Denise Stutz", written over a horizontal line.

Denise Thereza Stutz

II- Transcrições dos depoimentos de Denise Stutz.

Eu me chamo Denise. Eu nasci em Belo Horizonte. Meus avôs eram russos, meu pai, americano e minha mãe, brasileira. Eu passei parte da minha infância nos Estados Unidos. Quando eu vim para o Brasil, eu não falava português, me puseram numa escola onde ninguém me entendia. Então, fiquei calada.⁹⁸

Eu fazia balé, mas não me lembro bem, era pequena. Quando era pequena, criança, eu não tinha essa fantasia de ser bailarina, não tinha nenhuma fantasia com isso.⁹⁹

Comecei a fazer dança por acaso. Na adolescência, fui fazer aulas com a Nena, prima da minha mãe.¹⁰⁰

A Nena levava muitos professores de fora para sua escola: a Graziela Figueroa, o Alwin Nikolais, a Angel, o Klauss, o Araiz, Rolf Gelewsky, Clyde Morgan. Como nós pertencíamos ao grupo da escola, a gente fazia todos estes cursos.¹⁰¹

Em 1972, fui para o Festival de Inverno fazer um curso com Clyde Morgan. Eu tinha acabado um namoro, conheci o Rodrigo em Ouro Preto e começamos a namorar. Eu dançava e ele também, mas o namoro nos levou a ficarmos mais profissionais. Entramos no grupo Trans-Forma. Eu dançava, mas ainda estudava, ia para o colégio. Não tinha idéia que queria ser bailarina. A dança foi me tomando.¹⁰²

Começamos a dançar juntos no Trans-Forma.¹⁰³

A Nena tinha esta vertente próxima ao movimento que acontecia nos Estados Unidos nos anos 60 -70 (o "*Judson Church*" e eu nem sabia disso), essa pesquisa existia muito pouco no Brasil, naquela época. Ela era próxima do Klauss e Angel, que tinham uma relação e uma visão da dança bem avançada para a época, principalmente em Belo Horizonte.¹⁰⁴

Fiz aula de ballet clássico minha vida toda.¹⁰⁵

Tem a escravidão da barra. Quando você é mais jovem, você precisa ser aprovado, então, aceita ficar submetido ao professor e depois ao coreógrafo. Eu fui muito submissa aos coreógrafos porque queria acertar, queria ser muito boa. O que o coreógrafo mandava, eu obedecia. Bailarino faz muito para alguém. Faz até aula para o professor.¹⁰⁶

O Grupo Corpo começou com uma história de família. Os Pederneiras eram casados com bailarinas.¹⁰⁷

⁹⁸ Trecho do espetáculo *Decor* (2003).

⁹⁹ 30-09-2009.

¹⁰⁰ 30-09-2009. .

¹⁰¹ 30-09-2009.

¹⁰² 30-09-2009.

¹⁰³ 29-08-2008.

¹⁰⁴ 30-09-2009.

¹⁰⁵ 28-08-2008.

¹⁰⁶ 28-08-2008 e 29-08-2008.

¹⁰⁷ 30-09-2009.

Éramos muito jovens, eu e Rodrigo, e não queríamos ficar em Belo Horizonte. Era uma fase de fazer muitas aulas. Começamos a dançar seriamente e fomos morar em Buenos Aires, na casa da Bettina e do Freddy. Rodrigo dançava com o Araiz e eu queria fazer muita aula de balé, queria ter muita técnica. A minha memória é essa...

Quando voltamos para BH, o Paulo falou:

- Vamos fazer uma escola de dança.

E eu falei: - Não quero, eu quero estudar.¹⁰⁸

Lembro que fiquei arrasada porque não queria morar em Belo Horizonte, mas o Paulo acabou nos convencendo. Ele trouxe um professor de balé, o Hugo Travers, e ficamos.¹⁰⁹

Eu era muito nova e fazia muitas aulas de dança. Eu queria ser uma bailarina, ser espetacular. Eu não tinha a menor condição de ser, mas eu queria ser assim... Márcia Haydée. Eu não tinha o menor talento para isto, mas era esse o meu olhar dessa época. Eu tinha vontade de dançar Béjart e tinha um sonho: dançar em uma grande companhia.¹¹⁰

Depois que acabava o ensaio, a gente dava aula. A gente ficava na escola para dar aulas e fazer aulas (quem quisesse). Então era o dia inteiro na escola. Para mim, era o dia inteiro porque eu adorava fazer aula. É a memória que ficou... Memória da casa, do piano, da pianista. Nós vivíamos isto.¹¹¹

O que aconteceu na época... Nós saímos de casa e fomos morar na escola, em uma sala da escola. Eu não sei se estou enganada, mas tinha algo muito legal porque trouxeram a Fafá de Belém, a Nana Caymmi e todos dormiam na escola. As salas viraram quartos. Até o Oscar Araiz tinha um quarto na escola. Tinha muita coisa romântica e hippie da época.¹¹²

Tinha uma história entre amigos. O Fernando Brant era amigo. O Bituca, o Milton, era amigo, então veio e fez a música. Não era uma coisa que estávamos programando para fazer sucesso.

Quando conheci o Oscar Araiz, ele criava espetáculos que exigiam muita técnica. Eram ótimas bailarinas com muita técnica. Era o começo do teatro-dança, mas tudo muito formal. E, na época, todos se apaixonavam por estes espetáculos. O Trans-Forma era mais pesquisa, mais marginal (no ótimo sentido). Parece que *Maria, Maria* entrou em outro contexto, em um formato bem espetacular. Acho que tinha a influência americana. Me lembro do *Revelations*. Alvin Ailey era uma referência para nós. O Freddy, nosso professor, tinha sido bailarino do Alvin Ailey.¹¹³

Em *Maria, Maria*, todos os movimentos foram trazidos e criados pelo Araiz. Ele chegava com os passos e as coreografias prontas e passava pra a gente. Eu tinha o desejo de ter muita técnica, mas meu corpo nunca foi disponível. Trabalhava mas nunca tive a beleza ou a eficiência de uma bailarina clássica.

¹⁰⁸ 30-09-2009 e 29-08-2008.

¹⁰⁹ 29-08-2008.

¹¹⁰ 30-09-2009.

¹¹¹ 29-08-2008.

¹¹² 29-08-2008.

¹¹³ 30-09-2009.

E sempre tive dificuldade em decorar passos porque para mim não fazia sentido. Eu achava que tinha uma deficiência por não memorizar, então eu ficava trabalhando sozinha e criando sentido no que dançava, criando imagens. Em *Maria, Maria*, eu me lembro de buscar sentido para aquilo que eu dançava. Eu ouvia a música diferente da contagem dos passos.

E a gente nem entendia o que era improvisação. Lembro uma vez que vimos os bailarinos do Alwin Nikolais fazendo uma prática de improvisação e não conseguíamos entender muito bem o que era. Éramos meio hippies, mas bem caretas na nossa visão de dança.¹¹⁴

Era presente nos trabalhos a dramaturgia de contar uma história. Isto era comum nos espetáculos da época. Se fizermos um paralelo com a dança clássica podemos pensar no romantismo, as *Silfides*, *Giselle*.

Maria, Maria também tem sua dramaturgia escrita para contar uma história (obviamente em outro contexto político e histórico). Tem uma narrativa com começo, meio e fim. Conta a história de uma mulher. O drama desta mulher é todo narrado com fala e movimentos.¹¹⁵

O Rodrigo conta no livro dele que o espetáculo *Maria, Maria* foi feito para fazer sucesso. Talvez eu ainda tenha o olhar romântico para aquela época, eu não achava isso.

Prefiro continuar lembrando que ele foi construído no afeto, no afeto da música, no afeto do texto e que não sabíamos que o espetáculo fosse ser sucesso. Foi um susto. É engraçado a memória: a minha tão diferente da dele.¹¹⁶

Estou me lembrando agora... para nós, era normal fazer sucesso. O Palácio das Artes lotado todos os dias com fila para conseguir ingresso. Eu tinha mais ou menos 16, 17 anos e o mais velho, 23 ou 24. O sucesso ficou comum, todo lugar que dançávamos era lotado. Até o Teatro Municipal de São Paulo estava lotado, tinha filas, apinhado de gente. *Maria, Maria* foi um grande momento. Nunca tinha acontecido nada igual.¹¹⁷

A dança se confunde com a minha vida. Eu tive uma entrega e fiquei tantos anos no Grupo Corpo porque era minha vida pessoal que estava ali dentro. Minha juventude foi o *Maria, Maria*.¹¹⁸

Eu saí do Grupo Corpo quando nasceu meu filho, Guilherme.¹¹⁹

Fomos dançar em Ouro Preto. O Rainer Vianna dava uma oficina e me viu dançando. Eu não conhecia o Rainer. Somente o Klauss e a Angel. Minha mãe é amiga do Rui, irmão do Klauss. Tinha essa relação de família.¹²⁰

Quando vim para o Rio morei com Angel. Klauss vinha de São Paulo, às vezes. Era interessante essa relação com a família Vianna. Em 1987, eu

¹¹⁴ 30-09-2009.

¹¹⁵ 30-09-2009.

¹¹⁶ Fala da Denise Stutz um dia após a estréia de BREU, do Grupo Corpo no Rio de Janeiro em 29/08/08. Nesta estréia, Denise ganhou o livro biográfico de Rodrigo Pederneiras, *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo*, 2008.

¹¹⁷ 29-08-2008.

¹¹⁸ 01-08-2009.

¹¹⁹ 01-08-2009.

¹²⁰ 29-08-2008.

jantava com o Klauss, tomava café da manhã com Angel e o Rainer vinha me buscar para o ensaio.¹²¹

No início foram 2 anos sem companhia. Eu trabalhava ora com uma pessoa, ora com outra e fazia aulas de balé. A dança no Rio era frágil. Eu vinha de BH que tinha um movimento forte e no Rio era o momento jazz. Eu nunca tinha feito uma aula de jazz.¹²²

Nesta época, a Lia não tinha companhia. Ela estava procurando bailarinos e me convidou para participar de uma remontagem de um trabalho dela e do João Saldanha. Lia estava chegando da Companhia da *Maguy Marin*, na França e comecei a trabalhar com ela: era o espetáculo *Catar*.¹²³

Trabalhar com a Lia foi um encontro.

Para mim *Catar* era Beckett. Tinha tempo para as coisas acontecerem. Não era o tempo da dança que eu conhecia.

Eu amava dançar *Catar*. Tudo tinha sentido. Eu não tinha a menor dificuldade. A gente sabia o porquê de cada movimento, o porquê de cada gesto e de cada olhar.

Parecia não existir o que conhecia de movimento e eu quase morria. Era intenso, elaborado, preciso, ensaiado.¹²⁴

Fizemos o “*Ma*” e tínhamos que ficar procurando e inventando lugares para dançar, em faculdades e outros espaços. Dançamos o *Ma* no Teatro Cacilda Becker, e fazíamos pequenas temporadas. Fomos dançar no Festival da Bahia, no Teatro Vila Velha. E lá, aconteceu um problema de luz antes da estreia. Então, a apresentação foi transferida para o Teatro Castro Alves, no dia seguinte. O curador da Bienal de dança em Lyon, Guy Darnet, estava no Festival e ele só assistia os espetáculos do Teatro Castro Alves. Por esse motivo ele assistiu ao *Ma*, se encantou e nos convidou para fazer parte da programação da Bienal de Lyon. O grupo era pequeno: Lia, Duda e eu, e não tinha nome, ficou Lia Rodrigues Cia. de danças. Depois da Bienal de Lyon, tudo começou a mudar.¹²⁵

A gente dançou em Israel e ganhou o prêmio de originalidade. Eles não sabiam o que era aquela dança. Fomos dançar *Ma* no Festival de Joinville, a platéia detestou, ficavam rindo e gritando e as pessoas de dança se perguntavam se aquilo era dança. Ninguém acreditava no trabalho, foi um susto quando foi selecionado para a Bienal de Lyon. Era muito cansativo o espetáculo, quase todo o tempo de cócoras. Era um trabalho bem diferente.

Era lindo o *Ma*, tão feminino. Falava sobre a questão da maternidade: todo dia a mesma coisa.¹²⁶

Eu tinha muita dor na lombar por ficar muito tempo de cócoras. Machucava muito, mas eu nunca importei. Era muita paixão, não ganhávamos nenhum tostão. A gente acreditava muito no trabalho.¹²⁷

¹²¹ 29-08-2008.

¹²² 29-08-2008.

¹²³ 29-08-2008.

¹²⁴ 01-10-2009.

¹²⁵ 29-08-2008.

¹²⁶ 01-10-2009.

¹²⁷ 01-10-2009.

Todos os movimentos tinham sentido. Foi com a Lia que eu descobri a possibilidade de sentido no movimento e não só a marca de um movimento após o outro. Com a Lia aprendi a experimentar antes de dizer não. Em *Folia*, nunca teríamos feito se não tivéssemos nos permitido fazer.

Para criar *Folia*, líamos Mário de Andrade, pesquisamos palavras e trava-línguas. Na época tinha essa discussão sobre intérprete e o criador. Eu nunca tive dúvidas que a criadora era a Lia. A gente ajudava, colaborava, mas era ela a diretora e coreógrafa.¹²⁸

Maria, Maria era mais espetacular, uma visão de fora para dentro, talvez pelo coreógrafo ser argentino. *Folia* fala de dentro para fora. Eu vejo o universo de Mário de Andrade, do nordeste, a pobreza, do que a gente é habitado, da música, movimento, nosso imaginário.¹²⁹

Eu aprendi muito com a Lia. Ela fazia, e fazia a gente fazer. E assim começava uma discussão sobre o que tinha sido feito ali. Ela era obsessiva pelo espaço, a gente ficava horas trabalhando, estudando espaço: Um aqui, outro aqui, dá um passo para a direita. Era muito exigente fisicamente também.¹³⁰

Com a Lia, porque a companhia tem uma linguagem menos virtuosa, parece que o cotidiano é outro, mas é a mesma coisa do Grupo Corpo: fazer aula e ensaiar. A gente fazia aula todo dia e ensaiava todo dia também. Na ausência dela, tinha sempre uma assistente, que muitas vezes era eu. A Lia não trabalhava com improvisação. Ela transformava o material experimentado pelos bailarinos, a autoria dela.

O trabalho da Lia é de muita consistência, uma assinatura muito forte.¹³¹

Um dia alguém disse que o *Ma* parecia um solo que se dividia em três. E era exatamente isso. As três bailarinas faziam a mesma coisa o tempo todo.¹³²

Eu tinha muito amor pelo *Ma* e pelo *Folia*. Tinha uma entrega para o trabalho, era de uma viceralidade muito forte. Eu tenho muito orgulho de ter feito estes trabalhos. Eu os sinto vivos, ainda não datados.¹³³

No *Folia*, tem uma parte linda que colocávamos coroas feitas de sucata. Eu me sentia a própria Maria Bonita.

Acho que eu encarnava a Lia. Entendia o trabalho pelo olhar dela. A gente não se parece nada fisicamente e nos confundiam em cena. Então existia também o conflito de sair. Eu era muito apaixonada com o trabalho. Mas o trabalho passa... Depois de 10 anos na companhia, se continuasse, ia ficar em volta de mim mesma.

Eu tive muita certeza no final que eu não queria mais. Eu não queria mais dançar.¹³⁴

Depois da Lia foi uma transição. Eu conheci uma companhia de teatro. A companhia fazia teatro no palco e na rua.¹³⁵

¹²⁸ 30-09-2009 e 01-10-2009.

¹²⁹ 01-10-2009.

¹³⁰ 01-08-2009.

¹³¹ 20-02-2008, 29-08-2008 e 01-08-2009.

¹³² 01-10-2009.

¹³³ 01-10-2009.

¹³⁴ 01-10-2009.

¹³⁵ 01-10-2009.

Foi um momento feliz. Eu estava com a Lígia andando de perna de pau, tocando tambor, sambando. Fazíamos festa no dia de Cosme e Damião, procissão na praça XV e no centro da cidade. Junto, estudei Stanislavski com Celina Sodré. Era um lugar mais psíquico, interno. Sofri um pouco com o peso, com a tensão que não estava acostumada. O teatro de rua me salvava, eu chegava para ensaiar lá com a minha perna de pau.

A Celina trabalha com o método de ações físicas do Stanislavski. Eu sou apaixonada por Guimarães Rosa, fazia aula com Celina e o curso resultou neste trabalho: *Ispirituincarnadu*. Eu fazia o trabalho todo vendada, sem enxergar. As pessoas passavam mal. Para mim era ótimo não enxergar nada. Foi uma experiência, uma mistura. Estar sozinha, estar vendada.¹³⁶

Comecei a fazer trabalhos e treinamentos fora da dança. Fiz butoh, máscara, treinamento energético. Com a busca de estar em outros lugares, buscar outro corpo, buscar o corpo em novos lugares.

Eu tenho que entender no meu corpo. As questões vêm no meu corpo. Não tenho inteligência de fora, tenho intuição. Se eu não viver no meu corpo, eu não entendo.

Tenho que estar praticando. Eu sou do fazer e tenho muito prazer em fazer. Não me dá preguiça, ao contrário, eu enlouqueço se eu não estiver praticando.¹³⁷

Tinha feito e viajado com o monólogo *IspirituIncarnadu*. Estava completamente dedicada ao teatro quando me falaram sobre uma oficina para criadores com um alemão no Panorama da dança. A Lia me indicou para fazer a oficina do Thomas Lehmen, sem eu ser criadora. Ela me convenceu, disse que ia ser bom para mim.

Depois da oficina aconteceu o *Dialogue*. Nele, durante duas horas o trabalho de cada um dos participantes da oficina era questionado. Eles faziam perguntas e analisavam o trabalho: *Por que você dança? Qual o conceito do seu trabalho? Político, não político? Por que você fala sobre política, qual a sua intenção?*

É uma análise profunda do seu trabalho, quase lacaniana. Esta oficina foi esclarecedora, mas também dolorosa porque nem sempre existem respostas. Durante o projeto, Thomas Lehmen me falou que eu devia me fechar em uma sala e trabalhar sozinha.¹³⁸

Nunca na minha vida, eu tinha pensado em trabalhar sozinha, nunca. Mas eu fui, me fechei em uma sala e comecei a trabalhar. Foi extremamente prazeroso descobrir que o difícil com um grupo, sozinha não era. Foi a minha retomada a dança. Voltei a dançar por causa do Thomas.¹³⁹

Eu caminho assim, o meu trabalho solo geralmente acaba sendo um lugar das minhas memórias, das minhas questões mais profundas. São muitas marcas em anos de trabalho com dança. Está na minha história.

O meu corpo é inscrito de muitos lugares: balé clássico, dança moderna, Laban. E mais Sonia Mota, João Saldanha, Lia Rodrigues, Grupo Corpo.

¹³⁶ 01-10-2009

¹³⁷ 28-08-2008 e 29-08-2008.

¹³⁸ 20-02-2008 e 28-08-2008.

¹³⁹ 20-02-2008.

São muitos lugares. Quem sou eu? Como fui construída na dança?¹⁴⁰

Meu contato novamente com as pessoas de dança foi junto a Dani, ao Gustavo, a Marcela, o Fred. Eles fizeram a oficina do Thomas e nos tornamos amigos e parceiros. Dani, Marcela e eu assistimos o trabalho uma da outra. Somos amigas e nossos trabalhos são completamente diferentes. No Rio aconteceu este momento na dança com muitos criadores independentes. Vários trabalhos, vários solos.¹⁴¹

É importante trabalhar com outras pessoas, para não ficar tão solitária. Fiz *Decroux*, treinamento energético no LUME. E, junto a isto, o Kike estava chegando de Nova York e queria continuar fazendo o treinamento da Anne Bogard, do método Suzuki e do View Points. Eu comecei a trabalhar com ele nesta época e continuo até hoje.¹⁴²

Com o coletivo aprendi outra improvisação, diferente da dança. Era outra improvisação, outra maneira, não só usando o corpo, explorando as possibilidades do movimento do corpo. Um improviso que trabalha outro espaço, outra arquitetura, que trabalha o texto. O Coletivo tem uma coisa tropicália, alegre, brasileira, corporal e bastante atual, contemporânea.¹⁴³

Eu acho que é um ato político, uma coisa anarquista mesmo. As companhias com diretor e coreógrafo com as quais eu trabalhei, seja com bailarinos intérpretes ou com bailarinos repetidores, sempre têm uma hierarquia. Comecei a perceber que é repetição de um sistema, de um sistema político.

Poucos trabalham com sistemas diferentes. Com a Dani é diferente, porque eu não trabalho **para**, eu trabalho **com**. Acho que quando se é jovem é legal trabalhar para um diretor. É uma questão de maturidade também.¹⁴⁴

Para mim a idéia de coletivo é que um sustente o trabalho do outro. Eu faço a bilheteria, o outro faz o som. O coletivo funciona assim, cada um tem seu trabalho próprio e nem é porque não tem dinheiro, é assim.

No coletivo você pertence, mas não pertence ao mesmo tempo.¹⁴⁵

O que me move? A minha relação com a dança é sempre a minha relação com a vida. Sou uma bailarina, gosto de estar em cena. Comecei a criar solo para poder estar em cena, para poder dançar e levar as minhas questões para a cena.¹⁴⁶

No *Absolutamente Só*, no final, tem uma fala minha que quase ninguém percebe: *Meu corpo é outro, meu rosto é outro. Eu sou agora aqui, a imagem do que eu queria ter sido. Eu sou o que eu imaginei que vocês queriam que eu fosse.*

Sou eu mesma. A gente faz isto na sociedade, nesse sistema todo. Eu falo de dança, mas isto existe em tudo: a busca da imagem em um rosto, em um corpo.¹⁴⁷

Tenho a impressão que o meu trabalho é tão próximo que eu tenho que descobri-lo. Vou descobrindo porque já está tudo ali. Um pouco como Rodin. Eu

¹⁴⁰ 20-02-2008.

¹⁴¹ 29-08-2008.

¹⁴² 20-02-2008 e 20-02-2008.

¹⁴³ 30-09-2009.

¹⁴⁴ 20-02-2008 e 28-08-2008.

¹⁴⁵ 29-08-2008.

¹⁴⁶ 20-02-2008 e 28-08-2008.

¹⁴⁷ 29-08-2008.

tiro, como pedra... As imagens surgem... E o trabalho é só tirar, o material vai saindo e vou tirando o excesso. Parece intuitivamente que uma coisa vem depois da outra. Eu sofro muito com o processo. Parece um turbilhão por dentro, dentro do meu corpo. Parece que vai explodir até sair. E sai porque eu preciso trabalhar. Eu preciso.¹⁴⁸

Adoro parcerias, mas ficar sozinha é quase cômodo. Eu posso ficar até seis horas trabalhando sozinha em uma sala por isso acho bom ter parceiros porque eles me colocam outras questões. Trabalhar com parceiros é fundamental senão você fica se repetindo, se entediando. Estar aberta para questões colocadas pelos parceiros me puxa para frente. Tenho parcerias fora, tem os meus parceiros daqui. Neste momento a Dani Lima é uma parceira que eu tenho afinidade. Uma vê o trabalho da outra. Uma dá suporte a outra. Para mim, ver o outro é ver a si mesmo.¹⁴⁹

É importante experimentar em mim o que o outro faz. Experimentar no meu corpo a proposta de outros e ver o que isto resulta para o meu trabalho. Um pensamento que não me estacione em um lugar, que não me deixe fixa em uma estrutura que dá certo. Estar movendo o tempo todo é importante para mim.¹⁵⁰

A Nathalie Collants é professora no Centro coreográfico de Angers. Trabalhei com ela durante uma brecha na turnê com o Kike, e outra na do Fernando Renjifo. Ela é uma parceira para mim também. Com a Nathalie, a questão é movimento. Movimento, estados, representação. Ela me propôs trabalhar a ausência como presença, trabalhar o branco, o vazio. E eu comecei, a partir do corpo, esgarçava a minha presença ao máximo, chegava ao limite de um movimento e depois esvaziava de novo. Tudo vem do corpo. São os estados corporais.¹⁵¹

Tem uma grande mudança, o sair da eficiência da dança que existia na época do Corpo, do Trans-Forma, do Klauss e da Angel. De se preparar para o espetáculo, para a eficiência do fazer. E isto, vem de uns tempos para cá, da relação com os estados do corpo, de estar presente na cena, naquele momento. Isto é recente para mim, vem dos solos e dos treinamentos que fui desenvolvendo. De olhar em cena como estou me relacionando com o presente, o estar ali. Isto passou a me interessar. Estar produzindo outros lugares, em imagens quando estou em cena.¹⁵²

Percebi a questão da autoria quando trabalhei com ele, o Fernando, com a Nathalie, também com o Gustavo. Quando os dois lados se transformam, quando tem a possibilidade de transformação mútua, é uma parceira.¹⁵³

No trabalho com o Fernando, foi a primeira vez que eu vi o diretor se entregar tanto quanto o artista em cena, o que também é uma relação de confiança.

O trabalho do Fernando tem uma solenidade, tem uma tristeza e muito peso. Os trabalhos dele eram muito engajados. Politicamente engajados. *Homo*

¹⁴⁸ 20-02-2008.

¹⁴⁹ 20-02-2008.

¹⁵⁰ 29-08-2008.

¹⁵¹ 20-02-2008.

¹⁵² 30-09-2009.

¹⁵³ 29-08-2008.

politicus tem o tema político humano. Um discurso humano, da solidão humana, essencial e poético. Acho que este foi um dos trabalhos mais dolorosos para mim. Sempre é, mas este eu senti que foi um trabalho que me transformou muito. Eu sentia dor na pele, sentia dor física. Meu músculo parecia que não cabia na pele. Eu sentia que cortava por dentro. Era dor, dor física, dor do que aquilo me causava. Eu me entreguei inteira. E me pergunto: onde eu estava, onde eu fui? ¹⁵⁴

O meu trabalho solo é a base. Para mim foi muito importante ter trabalhado para outros profissionais. Ter sido dirigida, coreografada, foi importante e é ainda. Como por exemplo o trabalho com Luiz Fernando. Ter trabalhado para ele me fez enxergar outros pontos. O trabalho com os outros são transformadores do meu trabalho de base, os solos.

No *Estudo para Impressões* eu vou criando figuras com meu corpo como se o espectador estivesse folheando um livro. Neste trabalho fui percebendo que a minha dança com todas as possibilidades que tenho para criar, existe porque muito antes existiram outros: Nijinsky, Isadora... Eles romperam com o já estabelecido naquela época. Eu não dancei Isadora, eu não dancei Nijinsky, mas eles são referência para o que eu faço, eles estão dentro da minha dança. ¹⁵⁵

Na reunião dos solos, o *3 solos em um tempo*, eu coloquei um pedacinho de Martha Graham, que é uma referência para mim. Eu fiz anos de técnica de Martha Graham. Para mim, era lindo dançar Martha Graham, com as contrações e tanto sentimento. E eu só existo porque eu passei por tudo isso. Eu estou aqui porque existiu essa história de dança antes de mim. ¹⁵⁶

O primeiro solo, o *Decor*, é todo marcado, é o mais emocional, muitas pessoas choram... Nele, eu estou respondendo todas as perguntas, sei que a partir de um momento eu tenho o público praticamente dominado.

O segundo solo, o *Absolutamente Só*, exige mais da platéia. A platéia tem que trabalhar comigo.

No terceiro, *Estudo para Impressões*, eu deixo a pergunta para que eles respondam por si mesmos. ¹⁵⁷

Eu tenho que fazer o *Estudo para impressões* todos os dias. O trabalho de improvisação parece mais solto, mas acho árduo porque você tem que estar o tempo todo dentro dele. O improviso é um trabalho mais árduo do que o trabalho marcado, estruturado. Tenho que estar envolvida com o movimento, com as texturas do movimento, com o que me provoca, o que está me atravessando ali, naquele momento. Na improvisação nunca produz dois momentos iguais. ¹⁵⁸

Estou procurando agora o movimento essencial. Comecei a me interessar por esse “quase nada” que fala sobre tudo. É um processo de reaprender. Para mim é negar a dança para pensar qual é esta dança que vem antes de tudo. Quando só um gesto pode falar toda a sua história? Como pode caber tudo em tão pouco?

Isso me interessa, mas para chegar nisso tem uma construção enorme e depois uma desconstrução. Como Miró, ele desconstruiu tudo para pintar

¹⁵⁴ 20-02-2008, 01-10-2009 e 29-08-2008.

¹⁵⁵ 28-08-2008.

¹⁵⁶ 20-02-2008.

¹⁵⁷ 28-08-2008 e 29-08-2008.

¹⁵⁸ 28-08-2008 e 29-08-2008.

totalmente livre, com o olhar de criança, com o olhar de quem vê sempre pela primeira vez.¹⁵⁹

É desconstruir o corpo, o pensamento, a maneira de se mover. São quarenta anos de dança e é muito profundo e difícil desconstruir isto. A liberdade vem da desconstrução. E vou ter que desconstruir muito para ser livre.¹⁶⁰

No *Estudo para Impressões* parece que a imagem estava dentro do corpo. Agora parece que a imagem pulou para fora, o espaço vazio se enche de imagens, não é mais meu corpo como imagem.

Isto é novo e delicado para mim porque pode virar um nada. O espaço tem que ser real para mim. O pas-de-deux do *Absolutamente Só* já tinha isto.¹⁶¹

E exige um trabalho do outro também, o outro tem que se desconstruir para olhar. É difícil refazer o olhar do outro. Como é que refaz o olhar do outro se este olhar já é tão construído, esperando o produto, com expectativa, mesmo (ou principalmente) na dança contemporânea. O olhar do outro tem que ser desconstruído para poder só olhar, só contemplar com a liberdade do olhar também.¹⁶²

O corpo vai se modificando, então tem que ir transformando a dança. Agora não sinto isto como um fato ruim. Gosto de ver a dança que afirma. Apesar de coreografar, dirigir e dar aulas, isto não é o que mais gosto de fazer. Trabalho para viver.¹⁶³

A criação é um lugar desconhecido. É sempre doloroso o lugar do não saber sobre si mesmo. Então, você começa a enfiar mão neste lugar e vem tudo, o que você gosta de ver, o que você não gosta. Você enfia a mão lá dentro e vai arrancando, sem saber o que vem por aí. É barra. É muito duro criar.¹⁶⁴

Meu processo de criação me ocupa o dia todo. Às vezes estou na rua e não estou enxergando, acordo a noite para resolver um problema. Porque são problemas. Problemas ou resoluções. É muito interessante quando estou nesse estado de criação, que é necessário dizer. Você tem a sensação da necessidade de falar e você começa a construir. A construção e a desconstrução de um material de criação é quase matemática.

A criação é uma desorganização.¹⁶⁵

Dançar não é uma escolha, é uma necessidade.

Eu me sinto viva dançando.¹⁶⁶

¹⁵⁹ 20-02-2008 e fala do espetáculo *Justo uma imagem- cartas e processos*.

¹⁶⁰ 20-02-2008 e fala do espetáculo *Justo uma imagem- cartas e processos*.

¹⁶¹ 30-09-2009.

¹⁶² 20-02-2008.

¹⁶³ 29-08-2008.

¹⁶⁴ 29-08-2008.

¹⁶⁵ 29-08-2008.

¹⁶⁶ 29-08-2008.

III- Estrutura de perguntas e tópicos para as análises das narrativas cênicas

A estrutura de perguntas é um guia de indagações criado como instrumento de análise das narrativas cênicas. Constituem-se de tópicos sobre corpo, análise de movimentos e análise do espetáculo produzidos com referências em LABAN (1978) e PAVIS (2003).

1. Sobre o corpo que dança e análise dos movimentos

1.1 Corpo: Técnicas de partida¹⁶⁷ e preparação corporal

A técnica corporal é reconhecível e codificada? A técnica é partilhada com os outros integrantes do grupo? Existem várias abordagens corporais na cena? Como posso reconhecê-las? Existe unidade de conjunto?

1.2 Grupo ou solo

Quantos corpos compõem a cena? É um grupo que trabalha junto formando um só corpo coreográfico? Singularidade ou não do corpo do intérprete, gênero e representação de papéis.

1.3 Movimentos

Qualidades são os fatores de movimento predominantes na sequência coreográfica selecionada na obra? Posso perceber as predominâncias, mudanças significativas e permanências nas seguintes qualidades de movimento: Partes do corpo, Espaço, Ações, Dinâmicas e Relacionamentos? O que mais me chama a atenção nestes fatores?

2. Análise dos espetáculos

2.1 O Espaço cênico

Qual é o local de apresentação? Teatro com palco italiano, palco de arena, forma do teatro, em local fechado, aberto, com a participação do público. Como o espaço mobiliza a encenação? Em relação ao espaço o espetáculo tem público-alvo?

2.2 Componentes cênicos (cenário, figurino, objetos e relação com outras mídias)

- Cenário: Como se relaciona com a encenação. Vazio, ocupado, representativo, com estética naturalista. É fundamental para a composição cênica ou decorativo para a representação?

- Figurino: Tem cenas de nudez ou utilização de roupas? O figurino é realista com roupas cotidianas passíveis de serem utilizadas fora da cena ou composta como elemento construtor de sentido para a obra? É fundamental para a composição da cena ou funciona como acessório para esconder a nudez do corpo?

¹⁶⁷ Termo utilizado por Eugênia Cassini Ropa sobre as técnicas corporais de treinamento e preparação do corpo para a cena.

- Objetos utilizados em cena e sua função: Os objetos são figurativos? Qual o sistema de emprego e relação com o corpo do bailarino? Traz referências culturais?

- Iluminação: Existe ou é composta de luz natural? Como ela se relaciona com a encenação? Recorta o espaço, modifica o olhar com o foco, distorce os corpos? É fundamental para a composição cênica? Produz climas e efeitos?

- Recursos midiáticos: A montagem adota recursos como projeções, filmes, clipes em cena? Como se relacionam estas intervenções com o corpo em cena e a obra coreográfica? São complementares e tradutores de sentido a obra? São colaborações fundamentais para a composição cênica e funcionam como corpos representativos da obra?

2.3 Música

- Presença ou não de música, sons e silêncio, na obra.

- Música gravada ou executada ao vivo. Música feita especialmente para a montagem cênica. Música com recortes e colagem de trechos montados.

- Como a música se relaciona com a composição em relação à subordinação, independência ou parceria interpretativa. Produz climas e efeitos?

2.4 Características da obra coreográfica

- Tema: Existe tema da obra coreográfica? O tema se explicita previamente no título e nomeação da obra? É adaptação de obra literária, se relaciona com outras obras artísticas (teatro, ópera, literatura)?

- Linha diretriz da composição coreográfica: A encenação é composta por movimentos e sequências estruturadas e marcadas previamente ou encadeadas em temas de improvisação? Há alternância destes elementos na obra ou entre os intérpretes?

- Estruturação dramática da cena: A composição segue uma narrativa linear de contar uma história, existem personagens na ação dramática? A composição é estruturada por temas abstratos explorados em cena que dão sentido ao espectador? A cena é composta por temas fragmentados?

- Texto cênico: Tem texto falado ou cantado em cena? Como ele se desencadeia na representação. É suporte para o entendimento das ações físicas? O texto é tratado por signos não relacionáveis aos movimentos dançados?

- Tempo e ritmo da obra: Lento, acelerado, com variações no decorrer da obra, tem ligações com o tempo real ou cria um tempo ficcional da cena. Tem clímax, tempos em acento de atenção ou continuidade. É possível (ou necessário) traçar uma partitura temporal da obra?

2.5 Relação público - obra

Quais pressupostos são necessários para apreciar o trabalho artístico? Exige conhecimentos prévios do espectador em relação à obra? Como o público reagiu à obra? A obra é passível de diferentes leituras para a produção de sentido. É com intencionalidade plural ou única de sentidos?