

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Thais Coelho da Silva

SWING · MOMENTUM · IMPULSO:
Memória em processo de criação na Ânima Companhia de Dança



PORTO ALEGRE
2021

Thais Coelho da Silva

SWING · MOMENTUM · IMPULSO:
Memória em processo de criação na Ânima Companhia de Dança

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos de criação cênica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Thais Coelho
SWING.MOMENTUM.IMPULSO: Memória em Processo de
Criação na Ânima Companhia de Dança / Thais Coelho
Silva. -- 2021.
221 f.
Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Dança. 2. Dança contemporânea. 3. Memória. 4.
Ânima Companhia de Dança. 5. Processos de Criação. I.
Dantas, Mônica Fagundes, orient. II. Título.

Thais Coelho da Silva

SWING · MOMENTUM · IMPULSO

Memória em Processo de Criação na Ânima Companhia de Dança

Conceito Final:

Aprovado em.... de..... de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Suzane Weber da Silva – PPGAC/UFRGS

Prof^a. Dr^a. Rubiane Zancan – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Carmen Anita Hoffmann – UFPEL

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas – PPGAC/UFRGS

“Voltar à memória do corpo, hei de voltar aos meus ossos em dolo, hei de compreender o que diz a minha voz”.

Alejandra Pizarnik

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo ensino gratuito e de qualidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) por me proporcionar a oportunidade de ampliar e aprofundar o meu fazer-pesquisar.

À minha orientadora, Mônica Fagundes Dantas, pela confiança, incentivo constante e orientação competente.

Às componentes da banca examinadora, pelos apontamentos que ajudaram a tornar esta pesquisa mais consistente.

À Eva Schul e aos criadores-intérpretes da Ânima Companhia de Dança que, gentilmente, concederam os relatos apresentados na pesquisa: Cibele Sastre, Eduardo Severino, Viviane Lencina, Mônica Dantas, Emily Chagas, Bianca Weber e Tom Nunes.

Às pessoas especiais que, afetosamente, me presentearam com seus talentos: Adriana Marchiori (Fotos), Luck Herbert (Arte visual) e Maurício Chemello (Abstract).

À minha família (Pai, Mãe, Aline, Cinthia, Léo e Raul), à minha psicóloga Patricia Sporleder e ao grande amigo Maurício Roloff, por se fazerem presentes, cada um do seu jeito, nos lançamentos, *gaps*, quedas e recuperações no tempo-espço da pesquisa...e da vida.

RESUMO

A partir dos espetáculos **Caixa de ilusões** (1994), **Catch ou como segurar um instante** (2003) e **Acuados** (2015), que marcam fases distintas da **Ânima Companhia de Dança**, esta pesquisa analisa os modos pelos quais os elementos técnico-poéticos do fazer dança da coreógrafa Eva Schul operam na construção dos discursos que são levados à cena. Sob a perspectiva teórico-metodológica inspirada na História Cultural e História Oral, buscou-se, através do acervo documental e de relatos de criadores-intérpretes, apontar singularidades nos processos de criação coreográfica e como o trabalho colaborativo e formativo atua na construção do corpo que dança. A partir da tríade “swing · momentum · impulso”, analisa o processo de constante reinvenção da companhia.

PALAVRAS-CHAVE: Dança, Dança Contemporânea, Memória, Ânima Companhia de Dança, Processos de criação.

ABSTRACT

Based on the shows **Caixa de ilusões** (1994), **Catch ou como segurar um instante** (2003) and **Acuados** (2015), which mark different phases of **Ânima Companhia de Dança**, this research analyses the ways in which the technical-poetic elements of choreographer Eva Schul's dance making operates in the construction of the discourses that are brought to the stage were addressed. Under the theoretical-methodological perspective inspired by Cultural History and Oral History, we sought, through the documentary collection and reports from creators-performers, to point out singularities in the processes of choreographic creation and how the collaborative and formative work acts in the construction of the body that dance. From the triad "swing · momentum · impulse", it analyzes the company's constant reinvention process.

KEYWORDS: Dance, Contemporary Dance, Memory, *Ânima Companhia de Dança*, Creation processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa. Thais Coelho (autora).	
Figura 2 – Introdução. Thais Coelho (autora).	12
Figura 3 – 1. Pesquisa em Movimento. Thais Coelho (autora).	19
Figura 4 – 2. Corpos que narram. Thais Coelho (autora).	52
Figura 5 – Eva Schul. Revista Noize (2018).	55
Figura 6 – Cibele Sastre. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).	81
Figura 7 – Eduardo Severino. O Corpo é (2017).	84
Figura 8 – Mônica Dantas. Solo para Chantal. Dar Carne à Memória II.	88
Figura 9 – Viviane Lencina. Espetáculo Fisiologia do Desespero (2018).	92
Figura 10 – Emily Chagas.	95
Figura 11 – Bianca Weber.	97
Figura 12 – Tom Nunes.	100
Figura 13 – 3. Narrativas em Processo de Criação. Thais Coelho (autora).	102
Figura 14 – Apresentação do Espetáculo Caixa de Ilusões (1992).	103
Figura 15 – Proposta de montagem de Caixa de Ilusões (1992).	106
Figura 16 – Fragmento de uma obra inacabada. Sinopse (1992).	108
Figura 17 – Fragmento de uma obra inacabada. (1992).	109
Figura 18 – Programa de Caixa de Ilusões (1994).	111
Figura 19 – Programa de Caixa de Ilusões (1994).	112
Figura 20 – Espetáculo Caixa de Ilusões (1994).	116
Figura 21 – Cena de abertura: Mônica Dantas e Alecssandro Dal’Omo.	118
Figura 22 – Eduardo Severino e Ana Bonini	119
Figura 23 – Gerson Berr e Cibele Sastre.	120
Figura 24 – Gerson Berr e Cibele Sastre.	121
Figura 25 – Jean Genet Coreografado. Jornal ZH (1994).	123
Figura 26 – Dança Contemporânea. Jornal ZH (1994).	123
Figura 27 – Uma alegoria atemporal da sociedade. Jornal ZH (1994).	123

Figura 28 – A coreografia sexual de Jean Genet. Jornal ZH (1994).	126
Figura 29 – Caixa de Ilusões. Jornal ZH (1994).	126
Figura 30 – Mônica Dantas e Eduardo Severino.	128
Figura 31 – Espetáculo The Catherine Wheel.	129
Figura 32 – Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).	130
Figura 33 – Roda de Catarina.	132
Figura 34 – Espetáculo Revelations, Alvin Aaylen Company.	133
Figura 35 – Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).	134
Figura 36 – Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).	135
Figura 37 – Programa de Catch ou como segurar um instante (2003).	138
Figura 38 – Catch ou como segurar um instante (2003).	141
Figura 39 – Catch. Projeto Dar Carne à Memória I (2010).	142
Figura 40 – Catch ou como segurar um instante (2003).	144
Figura 41 – Catch ou como segurar um instante (2003).	145
Figura 42 – Catch ou como segurar um instante (2003).	147
Figura 43 – Catch ou como segurar um instante (2003).	147
Figura 44 – Catch ou como segurar um instante (2003).	150
Figura 45 – Catch ou como segurar um instante (2003).	150
Figura 46 – Catch. Projeto Dar Carne à Memória I (2010). Colagem.	152
Figura 47 – Folder Espetáculo Acuados (2016).	154
Figura 48 – Programa espetáculo Acuados (2016).	155
Figura 49 – Espetáculo Acuados (2016). Colagem.	159
Figura 50 – Filme Irreversível.	163
Figura 51 – Espetáculo Acuados (2016). Jornal ZH.	164
Figura 52 – Espetáculo Acuados. Jornal O Pioneiro (2019).	166
Figura 53 – Espetáculo Acuados (2016).	168
Figura 54 – Espetáculo Acuados (2016). Emily Chagas.	171
Figura 55 – Espetáculo Acuados (2016). Emily Chagas.	172
Figura 56 – Espetáculo Acuados (2016). Bianca Weber e Driko Oliveira.	174

Figura 57 – Espetáculo Acuados (2016). Colagem.	177
Figura 58 – Espetáculo Acuados (2016). Bianca Weber e Tom Nunes. Colagem.	179
Figura 59 – Espetáculo Acuados (2016). Colagem da cena final.	181
Figura 60 – 4. <i>Swing</i> · momentum · impulso. Thais Coelho (autora).	183
Figura 61 – 5. Considerações finais. Thais Coelho (autora).	198
Figura 62 – Absolute beginners.	202
Figura 63 – Junção de tudo: Gap.	203
Figura 64 – Esquema de (des)orientação.	204
Figura 65 – Porta de casa.	204
Figura 66 – Corpo-Ânima.	205
Figura 67 – Swing · Gap · Impulse	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. PESQUISA EM MOVIMENTO	19
1.1 Entre sons e silêncios	25
1.2 Fontes e memória	33
1.3 Corpo-Ânima	40
1.4 <i>Gap</i> : o lugar em suspensão	47
2. CORPOS QUE NARRAM	52
2.1 Eva Schul e Ânima Cia de Dança	55
2.2 Criadores-intérpretes	81
3. NARRATIVAS EM PROCESSO DE CRIAÇÃO	102
3.1 Caixa de Ilusões	103
3.2 Catch ou como segurar um instante	138
3.3 Acuados	154
4. SWING · MOMENTUM · IMPULSO: Ânima em processo de (re)criação	183
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	207
ANEXOS	217



INTRODUÇÃO

Minha relação com a Ânima Companhia de Dança não é recente. Eu me fiz bailarina e espectadora da arte acompanhando a trajetória de Eva Schul e da Ânima, que se constituem como importante fio condutor para a compreensão da história da dança no Rio Grande do Sul, no período liminar entre os últimos anos do século XX e os primeiros do século XXI. Meu interesse pela dança se manifestou no início dos anos 1990, em Pelotas/RS. Eu fazia ginástica até que, uma professora da academia, que era bailarina, disse que eu tinha ritmo e coordenação e que provavelmente teria facilidade para dançar, e me indicou uma escola de dança. Experimentei e me apaixonei. Pratiquei tudo o que havia disponível na cidade. Não fiz ballet na infância, logo, não tinha “técnica”. E não tinha o corpo “apropriado” para dançar, diziam. Não tinha o peso adequado, nem grandes extensões, nem um bom equilíbrio. Minha impressão é que em mim só haviam faltas. Juntei todas elas e me tornei dançante, com os ensinamentos e o incentivo de alguns mestres inspiradores. Dentre eles destaco Berenice Fuhro Souto, Anaí Sanches, Eliana Oliveira e, mais recentemente, Diego Chame Porciuncula. Tais professores me inspiraram a buscar uma formação em dança e na falta de um curso de graduação em dança na cidade, a opção mais próxima foi a licenciatura em Educação Física, que cursei na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Para ampliar minhas experiências como bailarina e professora, me mudei para Porto Alegre. Tive aulas e dancei com mestres como Suzana D’Ávila (Transforma Companhia de Dança) com quem participei de vários festivais competitivos de dança, na modalidade Jazz, como Porto Alegre em Dança, Bento em Dança, Dança Alegre Alegrete, Passo Dança, Festival de Joinville e Jussara Miranda (Muóvere Companhia de Dança), com quem tive minha primeira experiência em dança contemporânea.

Paralelo a isso, fiz o Curso de Especialização em Pedagogia do Treinamento Esportivo (PPGCMH/UFRGS, 2000), minha monografia foi em dança escolar, em que analisei cinco projetos de dança desenvolvidos em escolas da rede municipal da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/RS. Foi nesse Curso, na disciplina de Dança, que conheci a professora Mônica Dantas, orientadora desta pesquisa. Na intenção de estudar o corpo através de várias perspectivas, cursei as disciplinas História do Corpo e Tópicos Avançados sobre o Corpo, ministradas no PPGCMH/UFRGS pela professora Silvana Goellner. Na esteira dessas disciplinas, em que estudei o corpo a partir de uma perspectiva cultural, cursei o Mestrado em Educação na linha de pesquisa dos Estudos Culturais, no PPGEDU/UFRGS. De um modo ou de outro, a temática “corpo” sempre me acompanhou em minhas experiências acadêmicas e, nesta pesquisa, a dança é a linha que costura todas

elas. É o denominador comum entre os meus estudos sobre corpo, cultura, memória e história.

Reencontrei Mônica Dantas em 2015 na disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea, que ela ministrou no PPGAC/UFRGS e que cursei como aluna especial. Em uma das aulas práticas, Mônica apresentou os elementos com os quais Eva Schul trabalha, trechos das aulas, jogos de improvisação e composição coreográfica e foi minha primeira experiência com a técnica e a poética que Eva desenvolve. Na semana seguinte me tornei aluna da Eva. Dela nunca ouvi qualquer referência às minhas “faltas”. Pelo contrário, mais do que respeitada, sou valorizada enquanto ser dançante. Tive e tenho meus processos respeitados, meu tempo para entender e aplicar em meu corpo todo um universo que a Eva constrói em sua prática.

Minha percepção de dança (e de mundo) é ampliada a cada aula e descobri em mim um potencial criador. Eu não sabia que eu podia criar, eu sempre fui intérprete, os coreógrafos criavam as coreografias e eu as reproduzia, sem reflexão alguma, sem colocar as minhas verdades para dançar. Quando eu danço meu corpo se constrói enquanto discurso. E é nesse jogo corpo-discurso-movimento que Eva, com sua dança, me torna consciente de que posso dançar as minhas verdades. Para mim, que até então dançava as verdades dos outros, poder dançar as minhas foi (e é) libertador de toda uma concepção de dança que já não fazia o menor sentido para o meu corpo e para minha vida. Atualmente atuo como professora de dança na Secretaria Municipal de Lazer, Esporte e Juventude (SMELJ) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/RS. Tudo o que venho aprendendo com Eva, além de me tornar uma bailarina melhor, contribui para a minha prática e me faz uma professora melhor.

O modo como essa dança me afetou, me instigou a querer saber mais sobre ela. Dançar e pesquisar ao mesmo tempo se configurou como o modo possível de contemplar esse desejo e foi então, através da disciplina de Práticas de Corpo em Dança, Performance e Improvisação, ministrada pela professora Suzane Weber, no PPGAC/UFRGS, que cursei como aluna especial, foi que o projeto para esta pesquisa foi sendo delineado. A Ânima Companhia de Dança se configurou enquanto tema de minha pesquisa porque é através dela que todo o conceito de Eva Schul é levado para a cena. Através da companhia, Eva e seus criadores-intérpretes mostram ao mundo uma dança que é discurso, que é política e que questiona as dimensões da existência humana em seus afetos e em suas complexidades.

A Ânima tem três décadas de existência e sua trajetória necessita ser registrada e visibilizada, bem como o trabalho de sua diretora, mestre e coreógrafa, Eva Schul, pelo pioneirismo e importância na história da dança contemporânea brasileira. Nessa direção, diversos autores vêm realizando pesquisas abordando a trajetória, a técnica e a poética de Eva Schul e seus atravessamentos, como DANTAS (2019), RESENDE (2018) e WEBER (2019). Penso que a história da Ânima pode ser contada também por seus criadores-intérpretes. Seus relatos merecem uma atenção e uma dedicação a mais, pois bailarinos são agentes da dança e juntamente com a Eva constroem a companhia e sua história, bem como são construídos por ela. Nos relatos, aparecem as denominações bailarinos/bailarinas e/ou criadores-intérpretes. Usarei ambas as denominações como sinônimos.

Como professora, bailarina e pesquisadora de Artes Cênicas no PPGAC/UFRGS me questiono: como a memória da dança e da Ânima vêm sendo contadas? Como se enuncia a voz dos criadores-intérpretes, agentes fundamentais deste processo? Quais vozes foram ouvidas para construir essa história? Onde estão inscritas essas narrativas? Penso que essas vozes precisam ser ouvidas, pois são elas que carregam as memórias individuais de um processo criativo desenvolvido em colaboração. A partir das lembranças que são acionadas e ressignificadas, improviso uma narrativa coreografada da Ânima.

O título desta pesquisa é: “Swing · momentum · impulso: memória em processo de criação na Ânima companhia de dança”, pois esta é uma sequência técnico-poética com a qual Eva Schul trabalha e também porque entendo que, assim como as coreografias, a memória está em constante composição. As coreografias da Ânima são produzidas em processos de colaboração e através de jogos de improvisação e proponho pensar que desse modo também se constrói a memória. Uma coreografia que além de ser uma composição de elementos organizados de forma a promover um discurso, em que o movimento dos corpos é utilizado para se fazer dança, também atua como dispositivo de construção de memória em dança, em que os movimentos do corpo no tempo e no espaço estão em constante diálogo, em processo de criação. Ressalto que optei por não utilizar a palavra “swing” em itálico (mesmo reconhecendo seu estrangeirismo), pois entendo que a palavra já está incorporada ao universo de Eva Schul e da Ânima enquanto elemento técnico-poético e encontra sentido teórico nesta pesquisa.

A memória é aqui entendida como o sistema que permite o acesso às experiências passadas. É através da memória que o passado se faz presente, no aqui e no agora. Inspiro-

me em ALBRIGHT (2013), que relaciona esse deslizamento espaço-temporal, que traz os acontecimentos do *lá* para o *aquí* (espaço) e do *antes* para o *agora* (tempo), numa relação com o movimento de queda. Ambos os movimentos envolvem fluxos, direções e trajetórias e é a partir delas que as vivências do passado são ressignificadas, no lugar que aqui chamarei de gap (SMITH apud ROTHFIELD 2015): o lugar em suspensão em que as lembranças e os esquecimentos são negociados e os significados reelaborados.

Diante do exposto, esta pesquisa se propõe, a partir do acervo documental da companhia e dos relatos de Eva Schul e dos criadores-intérpretes envolvidos nos espetáculos, a construir uma narrativa acerca da Ânima Companhia de Dança, enfatizando seus processos de criação cênica. Desse modo, tenho por objetivo identificar as transformações na técnica e na poética da companhia a partir das vozes dos bailarinos selecionados para compor o estudo, a partir da abordagem de três espetáculos, que foram selecionados por representarem três fases (décadas) distintas da trajetória da companhia: **Caixa de Ilusões**: década de 1990, **Catch ou como segurar um instante**: década de 2000 e **Acuados**: década de 2010.

Cada espetáculo foi atravessado por um conjunto de fatores (materiais, funcionais e simbólicos) que determinaram sua realização, como: verba disponível, elenco, locais das apresentações, tempo disponível para ensaio e montagem, temática abordada, maturação cênica etc. Portanto, cada espetáculo apresenta uma produção distinta. Cada obra é única, em vários sentidos, inclusive nos processos de criação de cada uma delas (mesmo sendo da mesma companhia).

Problematizo nesta pesquisa: Quais modificações nos processos de criação da Ânima são possíveis de perceber a partir dos espetáculos aqui abordados? Existem princípios que perpassam a criação dos diferentes espetáculos? Quais elementos estão presentes em todas as obras? Quais singularidades apresentam cada espetáculo e seus processos de criação? No que se igualam e no que diferem? O que determina a ação poética e os procedimentos de criação em cada espetáculo? Em que medida o trabalho compartilhado opera na construção da assinatura, do estilo da Ânima? Em que medida é possível perceber o conceito de dança contemporânea sustentado por Eva?

Assim, busco na memória dos espetáculos singularidades em seus processos de criação; elementos que identifiquem a assinatura nas obras; traços do estilo e dos conceitos com os quais Eva Schul trabalha e, por fim, busco entender como a colaboração dos bailarinos opera no processo da construção coreográfica da Ânima. Para a construção

deste estudo, fiz entrevistas com sete bailarinos e com Eva Schul. Saliento que as entrevistas não tinham perguntas específicas, mas tópicos que foram sendo abordados para um diálogo mais fluido e improvisado, a partir de provocações e intervenções interessadas, como uma coreografia em processo de montagem. Minha ideia foi oferecer uma escuta atenta e sensível aos entrevistados, que se dispuseram a contar não apenas a história da Ânima, mas muito de suas próprias vidas.

Recorri também a fontes documentais do acervo de cada entrevistado e parte do acervo de Eva Schul, disponibilizado pelo Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul (<https://www.ufrgs.br/carnedigital/>), ao banco de teses da CAPES e demais mídias de acesso público referente à Ânima. Optei por destacar os relatos dos entrevistados através de uma cor e fonte de letra diferentes do restante do texto. Justifico a escolha porque a fonte escolhida me remete a uma escrita à mão. Como se a Ânima estivesse escrevendo com caneta “bic” azul, uma espécie de manuscrito de lembranças, uma parte de sua história pelas mãos dos participantes desta pesquisa.

Em uma das entrevistas realizadas com Eva Schul, ela comentou: *“Antes de qualquer coisa, dança para mim são escolhas. Eu fiz muito, para ter o que escolher, para poder selecionar o que me interessava. Eu tinha que ter bagagem para poder ter opções”*. Nesse sentido, o conceito de dança para Eva parece mesclar-se com a própria construção da memória: as narrativas em dança e as narrativas da memória são escolhas e silenciamentos nos corpos que dançam. Desse modo, saliento que nesta pesquisa escolhas foram feitas. Teci recortes que interessavam ao tema que proponho e que dialogam com minha própria experiência com a dança e com a Ânima. Inspirações que me direcionaram a articular o tema, os referenciais e a metodologia neste formato, como uma coreografia, em que os elementos são organizados de modo a fazer algum sentido e enunciar o que se pretende.

Esta pesquisa se apresenta em quatro capítulos: O capítulo 1: **Pesquisa em movimento**, em que traço o panorama teórico-metodológico e conceitual da pesquisa, se desdobra em quatro tópicos que articulam corpo, dança e memória. São apresentadas as perspectivas da História Cultural e História Oral e conceitos de memória, lugar de memória, fontes de memória e corpo dançante, bem como a relação entre memória e queda e o momento de desorientação entre a queda e a recuperação, que aqui chamo de *gap*. O capítulo 2: **Corpos que narram**, apresenta a trajetória da diretora e coreógrafa Eva Schul, da Ânima Companhia de Dança e de seus criadores-intérpretes. O capítulo 3:

Narrativas em processo de criação, aborda os espetáculos que compõem esta pesquisa: **Caixa de Ilusões**, **Catch ou como segurar um instante** e **Acuados** e analisa como os elementos técnico-poéticos foram utilizados para construir os discursos que são levados à cena. O capítulo 4: **Swing · momentum · impulso** trata do processo de constante reinvenção da companhia e, por fim, as considerações finais da pesquisa são expostas no capítulo 5.

1. Pesquisa em movimento



Para colocar a pesquisa em movimento, foi preciso refinar o tema. Eu queria falar sobre Eva Schul, sua história e seu modo de fazer dança, mas tantos já haviam falado, então, optei por estudar a Ânima Companhia de Dança, por ser o legado vivo da Eva e também por abarcar todo o conceito, a assinatura, o modo de dançar e de coreografar, já que é a Ânima que leva a dança da Eva para a cena. Nesse sentido, também foi preciso colocar memória em movimento, a memória de Eva Schul. A memória da Eva tinha fisicalidade, em sua casa haviam vários armários com muitos papéis, cartazes, folders, certificados, alguns manuscritos, fotografias, todo um acervo desordenado, que necessitava ser organizado, ao que o Projeto Carne Digital se propôs. Para tanto, eu e o bailarino Fillipe Resende fomos à casa da Eva para garimpar e tentar, mesmo que minimamente, classificar o material. Essa memória toda era datada, tinha lugar, tempo e espaço.

As experiências da Eva se constituíram em diferentes lugares do mundo e em diferentes períodos, logo, as diferentes culturas e momentos históricos perpassaram sua vida e, conseqüentemente, sua carreira e sua obra. Então, para a construção dessa narrativa em dança e para dizer do contexto de cada obra e de cada fase da Ânima, foi escolhida a História Cultural como perspectiva teórico-conceitual. Tal vertente da história traz a cultura como fonte científica de interpretação do cotidiano, dedicando-se a estudar as práticas e representações das realidades de grupos anteriormente considerados marginais pela historiografia tradicional e, portanto, ignorados enquanto objeto de estudo.

A História Cultural surge então, como uma ciência interpretativa, em uma medida mais ampla e profunda, na análise das relações estabelecidas entre os grupos sociais e seus contextos, bem como os significados partilhados, entendendo a cultura como local em que se negociam e se estabelecem esses significados. Esta perspectiva amplia o escopo de pesquisa e análise para práticas e representações de grupos e temas que habitavam as margens dos registros historiográficos, como se esses grupos e suas vivências não houvessem construído memórias legítimas ou dignas de serem contadas, simplesmente por não terem sido considerados protagonistas, a não ser de suas próprias histórias.

Segundo PESAVENTO (2004), a História Cultural se propõe a interpretar a realidade do passado por meio das representações, na tentativa de acessar o que o sujeito que pesquisa não viu e não viveu, através de registros e sinais do passado que chegam até ele. A autora considera a memória como elemento fundamental para a compreensão da construção das representações que produzem diferentes narrativas sobre o passado. O tempo presente, no dizer de SARLO (2007), é o tempo que “reacomoda” o passado e com

o qual se está sempre em conflito. Lembrar e esquecer são ações do presente que lançam sua perspectiva sobre o passado e assim constroem a memória desses sujeitos.

A História Cultural permitiu a emergência de temas relacionados aos cotidianos de grupos específicos (como as mulheres, os estudos de gênero, as culturas negras), em momentos específicos, o que possibilita a quem pesquisa uma melhor compreensão e interpretação das relações que envolvem esses sujeitos e suas memórias. A História Cultural entende que sendo impossível voltar ao passado, à construção do real se faz através da interpretação das fontes, no presente. Assim, pretende construir uma narrativa do passado mais abrangente, que vá além de uma sequência de fatos ocorridos numa escala de tempo evolucionista. O tempo-espaço da memória não é linear ou estável, é uma instância em constante conflito e transformação.

Registros e sinais do passado são fundamentais para compor uma narrativa sobre a Ânima, sem a pretensão de estabelecer uma história única, absoluta e linear, mas apresentar as possíveis relações entre as representações do passado trazidas para o presente e os diferentes significados das memórias acessadas, seja a partir de fontes documentais, visuais e narrativas de quem dança. Para tanto, mostra-se importante o acesso, registro e disponibilização do acervo documental da companhia e de Eva Schul: entrevistas, imagens, vídeos, documentos escritos, folders, programas impressos, projetos desenvolvidos que, articulados aos depoimentos do elenco, construirão uma narrativa sobre a companhia em minha perspectiva de bailarina, espectadora e pesquisadora em Dança.

Assim, entendendo a história como uma narrativa de representações do passado, a História Cultural se mostra fértil para pensar numa espécie de construção historiográfica da Ânima. Nesta pesquisa pretendo coreografar esta narrativa através de vozes, dos bailarinos e da coreógrafa, que são quem constrói a dança. Nesse sentido, a História Cultural, enquanto inspiração teórico-conceitual pode ser produtiva na interpretação das relações entre as fontes nesta construção.

Esta perspectiva teórico-metodológica não se dedica apenas ao estudo de práticas e representações de grupos considerados marginais na história, mas também a questões e temas até então sem visibilidade, como o corpo e as artes, como aponta BURKE (2008) em seus estudos. A História Cultural vem sendo paulatinamente usada na pesquisa na área das Artes. A professora e pesquisadora Silvana Goellner, já referida na introdução deste texto, a utiliza como horizonte teórico-metodológico nos estudos sobre o corpo e suas práticas no Grupo de Estudos sobre Cultura e Corpo (GRECCO) da Escola de Educação

Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS. Dentre outros espaços de estudo e pesquisa, destaco o CEME (Centro de Memória do Esporte) e o Projeto Garimpendo Memórias, ambos da ESEFID/UFRGS, com o aporte teórico-metodológico também da História Oral.

Na pesquisa “Formação em teatro na UFRGS (1960 – 1973): Memórias de tempos de ousadia e paixão”, Juliana Wolkmer (2017) investiga a trajetória acadêmica de seis profissionais graduados no Curso de Teatro da UFRGS, buscando compreender o processo de formação e suas transformações a partir dos referenciais teórico-metodológicos da História Cultural e da História Oral.

Especificamente no campo da Dança, na pesquisa “O Instituto de Cultura Física de Porto Alegre/RS e suas práticas corporais (1928-1937)”, as autoras DANTAS, DIAS e MAZO (2013) investigam práticas culturais construídas no ICF. A História Cultural também foi escolhida como horizonte teórico-metodológico, pois permitiu a busca, a compreensão e a interpretação da realidade dos envolvidos e dos significados que foram construídos no passado, acerca de suas práticas. Segundo as autoras, “este campo permite ao pesquisador interpretar representações de um tempo não vivido, construindo uma versão possível da realidade” (p. 34-35).

Outro exemplo desta escolha é a pesquisa de Maria Luisa Oliveira da Cunha (2016), cujo tema é a “Escola de Dança de João Luiz Rolla (1951 – 1986), primeira escola de Porto Alegre/RS” fundada por um bailarino. Numa abordagem histórico-cultural, o acervo pessoal e as narrativas das bailarinas que lá se formaram, são analisados para contar a trajetória da escola, reafirmando a acertada escolha da História Cultural e a História Oral como perspectivas teórico-metodológicas no campo da Dança.

Ainda na área da Dança, saliento a relevância da História Cultural para contar sobre épocas e contextos específicos. Trago como exemplo o espetáculo *Acuados*, que examino nesta pesquisa e que fala sobre o contexto impactante da violência contra as mulheres no Brasil. O espetáculo, já abordado pela perspectiva feminista por Suzane WEBER (2018), marca os 25 anos da Ânima Companhia de Dança (tema de minha pesquisa) e os 10 anos da criação da Lei “Maria da Penha”, que ampara mulheres em situação de violência doméstica. A Ânima também foi tema da pesquisa desenvolvida por DANTAS et al. (2011), intitulada “Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: Um olhar sobre acervos documentais”, utilizando a perspectiva da História Cultural.

Assim, é neste panorama referencial que construo minha pesquisa, entendendo a História Cultural e a História Oral como potentes perspectivas teórico-metodológicas para

orientar a pesquisa em dança e construir memórias no campo das artes cênicas. O processo de criação coreográfica dialoga com o processo de criação da escrita narrativa, já que ambos são feitos de escolhas e esquecimentos, que partem de artistas que observam, organizam e expressam suas perspectivas. É neste sentido que apresento este texto como constructo da memória de uma bailarina, espectadora e pesquisadora de arte dançada.

O autor Rafael GUARATO (2019) nos chama a atenção para o que entende como “efeito sedutor do passado” nos estudos que se dedicam à história da dança no Brasil, salientando o caráter autoritário que as fontes exercem, sem que haja uma crítica sobre elas, direcionando as argumentações a um ponto de vista unilateral, desconsiderando a multiplicidades de narrativas e o contexto sociocultural no qual foram produzidas. As argumentações parecem ser construídas com a finalidade única, nas palavras do autor, de “chancelar uma versão do passado já existente antes mesmo da narrativa no presente adquirir seus contornos específicos” (GUARATO, 2019, p. 229). Dessa forma, ao abordar o passado, as fontes históricas exercem autoridade nas pesquisas em dança, sobretudo as críticas de dança impressas em jornais de grande circulação, entendidas como principais documentos legítimos.

Assim como GUARATO (2019), acredito que haja uma lacuna entre o acontecimento e como esse acontecimento é noticiado, faltando crítica na escolha e no tratamento das fontes. Para que o passado não se torne fixo, mas uma entre tantas possibilidades, várias vozes precisam ser ouvidas, sem abordar apenas as grandes obras e os artistas já consagrados, que o autor nomeia como “artisteróis”, considerados fundadores e, portanto, referência legitimada para todos os estudos posteriores. O autor salienta que esse modelo de “fabricação histórica” é facilmente verificado “ao reconhecermos o quanto alguns textos se comportam de modo desmedidamente elogioso a determinados artistas e obras e são repletos de uma espécie de amorosidade e nostalgia do acontecido” (GUARATO, 2019, p. 231).

Assim, entender a crítica especializada como relato original e verdadeiro do passado, reforça a ideia que GUARATO (2019) entende como “a sedução que o estabelecimento de marcos fundadores e a concepção de referências sólidas ainda exerce sobre boa parte dos que se lançam ao desafio de escrever sobre história da dança no Brasil” (p. 231). Construir um conhecimento sobre o passado que valorize outras fontes além do documento impresso (neste caso, os recortes de jornais e mídias digitais), é um dos objetivos da História Cultural, ou seja, entender como legítimas outras fontes, que

podem ou não contar histórias diferentes sobre o passado. Na dança, as memórias relatadas por essas fontes podem ser consideradas não apenas como informativas, ratificadoras ou complementares, mas como construtoras da história da dança.

Registrar dança não é tarefa fácil. A característica da efemeridade está fortemente presente. Escrever sobre dança não trata somente do “acontecimento dança”, mas envolve o lugar de fala do pesquisador, suas referências, suas certezas e desconfiâncias. Registrar no presente o passado da dança envolve todo um cuidado na escolha das fontes, sejam escritas, imagéticas ou videográficas, e uma rigorosidade no tratamento na tentativa de não as hierarquizar. Envolve curiosidade, leitura e escuta atentas e acolhedoras. São muitas memórias que dialogam para que se construa, a partir da investigação, uma narrativa que consiga minimamente interpretar e traduzir, no presente, o passado.

Um espetáculo é criado dentro de um contexto espaço-temporal definido. Logo, a época e o local são capazes de imprimir características diferentes na criação de cada obra. Todo um panorama social e cultural, ao ser abordado, contribui para que a história do espetáculo seja inteligível. A partir desse entendimento, é possível compreender as escolhas que foram feitas para as diferentes montagens, as referências, as inspirações, as experimentações, a formação dos bailarinos. Esse entorno também abarca a própria história da dança, os grupos e coreógrafos que atuavam em diferentes partes do mundo e que muitas vezes serviam de referência a outros diretores. O próprio conceito de dança de cada época e lugar se torna importante, bem como o acesso à informação e tecnologias disponíveis, os meios de veiculação e os tipos de registros. Também é possível considerar quais danças tinham visibilidade ou não e o que se convencionou entender como sendo dança legítima de ser registrada, desde os ballets de corte eurocentristas até as danças das periferias em regiões consideradas marginais em termos de produção em dança. A dança está conectada ao universo da experiência, tanto de quem dançou, quanto de quem contou e a História Cultural é a potente ferramenta para realizar a análise dos diferentes contextos que serviram de cenário para a construção dos três espetáculos selecionados para esta pesquisa e que compõem a história da Ânima Companhia de Dança.

1.1 Entre sons e silêncios

Além do acervo documental da companhia, ouvi relatos da Eva e de criadores-intérpretes, sobre as experiências de dança e de vida. Ouvi sons e ouvi silêncios, no presente ouvi sobre o passado. Como aponta SARLO (2007, p.12), o passado é uma construção, “sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo”. Assim, narrar memórias é dizer do passado no presente e, a partir dos significados, construí-lo. Assim, quando percebi a riqueza deste exercício de escuta, a História Oral (HO) foi escolhida como horizonte metodológico nesta pesquisa, porque considera as histórias narradas como importantes fontes de saberes individuais e coletivos.

A História Oral escuta e dá visibilidade a uma multiplicidade de narrativas, com significados diversos, constituindo uma história não linear nem homogênea, acerca de determinados contextos e situações. De modo geral, a História Oral é uma metodologia de pesquisa que se utiliza de relatos pessoais sobre o passado para o estudo dos mais variados temas. Após a invenção do gravador, nos anos 1950, foi possível registrar as experiências dos sujeitos, através de entrevistas, trazendo à tona histórias de grupos e temáticas que até então não tinham voz. Assim, as entrevistas passaram a ser consideradas fontes para a compreensão do passado, aliadas a outros tipos de registros, como imagens e documentos escritos. A História Oral desenvolveu-se com maior expressividade nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, trazendo temáticas como gênero, imigração e guerras. Através dos pesquisadores da América Latina, surgem também outras temáticas, como por exemplo a questão agrária, as manifestações religiosas e as ditaduras militares.

As entrevistas, segundo o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), são produzidas a partir de um estímulo do pesquisador, que são as perguntas, geralmente sobre algo que já aconteceu ou sobre o contexto que ele pretende investigar. Elas são instrumentos que fazem parte de todo um conjunto de documentos de tipo biográfico, juntamente às memórias e autobiografias e através delas, pode-se ter acesso às experiências do sujeito e suas interpretações e impressões sobre elas. O uso de entrevistas permite o acesso a acontecimentos, situações e modos de vida de um grupo ou da sociedade em geral, o que torna o estudo da história mais concreto e próximo, facilitando a apreensão do passado pelas gerações futuras e a compreensão das experiências vividas por outros.

Segundo o CPDOC, a História Oral foi introduzida no Brasil a partir dos anos 1970, quando foi criado o Programa de História Oral do CPDOC. Como aponta MEIHY (2000, p. 90) a primeira publicação a usar o termo “foi na dissertação de mestrado de Carlos Humberto P. Corrêa, da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulado História Oral: teoria e técnica, que em 1977 delineava critérios para a definição da História Oral “nos trópicos”. O grande interesse pela História Oral no Brasil está vinculado ao processo de redemocratização, pela potência atribuída a fontes “não-oficiais”, pelos documentos escritos selados pela ditadura. Segundo o autor, até o início dos anos 1990, a História Oral brasileira não constava nos currículos das universidades, nem como tema de congressos, sendo, ao mesmo tempo, “confundida com a mera prática de entrevistas derivadas do jornalismo, antropologia, sociologia e psicologia” (p. 93). Em 1993 ocorreu o Primeiro Congresso Nacional de História Oral e em 1994, durante o II Encontro Nacional de História Oral, realizado no Rio de Janeiro/RJ, foi fundada a Associação Brasileira de História Oral (ABHO), que desde então, a cada dois anos promove encontros nacionais e regionais e divulga suas produções através do Boletim Eletrônico e da Revista História Oral.

A História Oral, segundo PORTELLI (1997, p. 31), conta menos sobre eventos do que sobre significados. Para o autor, a subjetividade de quem narra constitui o diferencial desta abordagem. Nesse sentido, as narrativas são construídas a partir dos significados estabelecidos na relação de quem narra com sua própria história. Há diversas interpretações sobre um acontecimento, diversas intenções e diversos significados construídos a partir dele. Assim, a História Oral é precisamente um método para contestar, para dizer não a essa ideologia hegemônica, pois sempre houve uma intenção popular, uma participação popular nos acontecimentos históricos e assim o é na dança e nas vozes que narram a história da dança.

A partir da chamada “virada linguística” nas décadas de 1960-70, a História Oral ganhou expansão ao relativizar a condição unânime do documento escrito, trazendo a oralidade como importante elemento para a construção de novas abordagens sobre a experiência registrada, pois para a historiografia tradicional, apenas ao documento escrito era atribuída legitimidade. Além do acontecimento em si, a narrativa nos traz todo o seu entorno, o contexto social, as condições de possibilidade de sua ocorrência a partir das impressões de quem está narrando e dos significados que atribuiu a sua própria experiência. Ao falar sobre a sua história de vida, sobre determinado acontecimento e sobre sua relação com este, memórias são acessadas. Neste acesso, significados são

movimentados e negociados, pois a memória, para a História Oral, não é considerada um mero depósito de informações, mas um lugar privilegiado para a construção de significados.

Assim, as narrativas carregam memórias e significados que, neste estudo, se propõem a coreografar¹ uma narrativa sobre a Ânima. Uma coreografia em que a memória dos narradores costura e dá movimento a outros tipos de registros documentais. As narrativas de memórias podem ser organizadas a partir de elementos que dialogam com o coreografar em suas escolhas, movimentos, dizeres e silenciamentos. Para coreografar uma história a partir do passado é necessário acessar memórias. Queda, movimento, suspensão, recuperação, desorientação são outras palavras que podem ser usadas para tratar desse processo, seja na composição da dança ou no processo de construção da memória escrita.

Como nos lembra PORTELLI (1997), as fontes orais são, antes de tudo, orais. Algumas pesquisas utilizam os próprios áudios das gravações de testemunhos como material empírico principal, defendendo que no momento em que são escritos (ou transcritos) perdem a riqueza de suas especificidades, como a entonação, as pausas, os diferentes ritmos nas falas etc. A transcrição do testemunho transforma o que é audível em visível, mas não descaracteriza a natureza oral da fonte. Transforma o testemunho em documento escrito e serve para aproximar o leitor da experiência do encontro entre quem pesquisa e quem depõe. Portanto, a transcrição exata do áudio da entrevista nem sempre é a mais fiel, pois interfere na qualidade do relato.

Nas transcrições dos relatos realizados neste estudo, os testemunhos foram cuidadosamente editados. Isso não significa que as falas aqui escritas não aconteceram, mas foram suprimidas algumas expressões de linguagem, bem como realizadas algumas adequações linguístico-gramaticais, sem que fosse modificado o sentido da ideia exposta, mas para que fosse possível construir uma narrativa inteligível ao leitor no sentido de trazê-lo para o contexto da entrevista. As transcrições dos relatos não incluem todas as intervenções da pesquisadora, pois além de não terem sido utilizadas perguntas formais, a intenção é que se entenda que houve um diálogo entre a pesquisadora e os relatores. Foi pedido que os bailarinos contassem o que a memória lhes permitisse naquele momento sobre as suas próprias trajetórias artísticas, como conheceram a técnica com a qual Eva

¹ No transcorrer desta pesquisa que relaciona escrita e composição coreográfica também me deparei com o texto de PALUDO (2015) que já apontava esta mesma relação.

Schul trabalha, como chegaram até a Ânima Companhia de Dança, e sobre os espetáculos que participaram. Pedi que contassem o que consideravam mais significativo acerca da técnica, da poética, do trabalho em colaboração e do processo de criação cênica. Combinado a isso, suas interpretações, impressões e os significados de suas experiências na Companhia.

Cada espetáculo é um acontecimento único, pois se trata de uma experiência estética construída em um contexto próprio, tempo e espaço específicos, carregado de discursos e que escapa, portanto, à captura totalizante de qualquer forma de registro. As fontes documentais e as fontes orais nos contam histórias das obras e, mesmo que de modos diferentes, ambas podem ser entendidas como narrativas do passado e produzem história a partir da memória. As fontes, respeitadas suas especificidades, apontam e registram a existência do acontecimento do passado. As histórias contadas podem ser as mesmas, porém, diferentes em relação à abrangência, perspectiva e contexto. No diálogo entre as fontes, algumas histórias podem ser confirmadas, outras não. Ou, ainda, histórias diferentes podem emergir. A partir das memórias dos envolvidos e dos documentos disponíveis é possível contar uma história, como uma coreografia, em que os elementos se articulam para que a obra contenha suas próprias verdades.

A articulação das memórias que as fontes documentais e orais carregam, permite que novas histórias sejam contadas a respeito da mesma experiência do passado. Nesta pesquisa, a articulação das fontes mostra-se fundamental para que uma narrativa da Ânima seja construída e registrada. Foram escolhidos sete bailarinos, que compuseram o elenco da Ânima em fases distintas da companhia: década de 1990: Mônica Dantas, Cibele Sastre e Eduardo Severino; década de 2000: Viviane Lencina e década de 2010: Emily Chagas, Bianca Weber e Everton Nunes. O elenco citado e Eva Schul constituem as fontes orais desta pesquisa.

Todos os encontros, tanto presenciais quanto remotos, foram registrados em arquivos de áudio e/ou vídeos e posteriormente transcritos. O trabalho com a metodologia da História Oral compreende todo um conjunto de atividades anteriores e posteriores à gravação dos depoimentos, que variam de acordo com a disponibilidade do pesquisador e dos entrevistados, desde a escolha do modo de entrevista (virtual, presencial), a seleção de tópicos a serem abordados, o modo de registro (áudio, vídeo, escrito), a autorização verbal ou escrita da utilização dos dados coletados para os fins da pesquisa, a data, horário e local dos encontros. Estas escolhas também ajudaram a delinear esta pesquisa. Assim, a História Oral e seus modos de fazer me inspiraram a utilizar um método de abordagem

e de análise mais flexíveis, que foram sendo construídos no momento mesmo em que foram sendo utilizados, objetivando conferir uma singularidade à história da Ânima.

Conforme o entendimento de SARLO (2007)

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade) (p. 9).

A memória e a história, enquanto perspectivas do passado, não se entendem tão facilmente, como afirma a autora. Há algo “inabordável” no passado. Reprimir o passado é quase impossível, ele continua rondando o presente, às vezes perto, às vezes longe, à espera de algo que o convoque, intencionalmente ou não. A lembrança, segundo a autora, é, de certo modo, “soberana e incontrolável”, é insistente e precisa do presente, que é o seu tempo próprio. A lembrança se apropria do tempo presente e torna este tempo apropriado (no sentido de adequado e tomado) para lembrar. O passado se faz presente porque a lembrança se apodera do presente, tornando-o o único tempo da lembrança. A autora parte da premissa de que as interpretações do passado são disputadas entre a memória e a história, a primeira seria o lugar das experiências afetivas dos sujeitos que lembram e a segunda seria marcada por um distanciamento e uma crítica relacionada ao outro, (no lugar da busca de uma identidade) no estudo e análise do tempo passado. O corpo e suas cicatrizes são um receptáculo desta memória, por vezes aparente ou invisibilizada, cujas marcas se sobrepõem a outras, em memórias sobrepostas em emoções, carne, tendões, quedas e saltos.

Há uma “invasão” de um tempo em outro espaço-tempo, do passado no presente em relação à lembrança, como aponta a pesquisadora (SARLO, 2007, p. 10). Ao abordar essa “invasão”, a autora refere Nietzsche e sua contrariedade ao historicismo e a uma ‘história monumental’, que sufocaria os impulsos do presente e estabeleceria uma relação com o futuro, não com o passado. Em contrapartida, um neo-historicismo, uma história social e cultural, se constituiria em uma mudança de perspectiva, privilegiaria o estudo das margens e a constituição dos sujeitos nas sociedades modernas, análise de práticas culturais cotidianas de grupos, buscando a anulação de hierarquias das experiências. Esse deslocamento tornou-se possível pelo reconhecimento da legitimidade de fontes testemunhais orais, através da História Oral. Também os “discursos de memória”, como

cartas, diários, receitas etc. começaram a ser valorizados e, de certa forma, utilizados como parte de um sistema explicativo da realidade de grupos.

A historiografia da dança sem a voz dos artistas não é uma opção nesta pesquisa. O “método historiográfico”, para SARLO (2007), não daria conta de explicar ou interpretar a totalidade da experiência contada na primeira pessoa. “O testemunho, por sua autorrepresentação como verdade de um sujeito que relata a sua experiência, exige não ser submetido às regras que se aplicam a outros discursos” (p. 37-38). Entendo que para compor esta memória é interessante agrupar vozes, sem a pretensão de sua totalidade que, por si, seria ingênua e autoritária. A pesquisadora argentina salienta que a Sociologia da cultura e os Estudos Culturais colaboraram para um deslocamento nas temáticas estudadas e nos modos de análise das culturas, considerando as dimensões subjetivas e as políticas identitárias. Em relação aos estudos sobre o passado, houve a valorização dos relatos na primeira pessoa. Como sinaliza (SARLO, 2007, p. 19): “a História Oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida privada, pública, afetiva e política para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”. Esse movimento de visibilidade do “eu” e de sua subjetividade surgem pela “guinada subjetiva”, movimento promovido pelas Ciências Humanas nos anos de 1970 e 1980.

No século XXI acompanhamos movimentos autoritários que abalam nossa democracia, mas as vozes artísticas, periféricas e poéticas impulsionam novos movimentos para se observar o eu e o eu dentro de um coletivo colaborativo que pretende construir novas narrativas.

Diz pensadora argentina que

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 25).

A narração ouvida nas entrevistas que serão relatadas nas próximas seções deste texto inscrevem uma proposta historiográfica da poética da dança no Estado, fundando uma temporalidade, um espaço-tempo no século XXI em que bailarinos “recordaram” seus corpos e atualizaram os espetáculos em si e para esta narrativa. Neste sentido, me coaduno à Sarlo (2007, p. 24) ao propor que não há testemunho sem experiência, a

narração da experiência está unida a uma presença concreta do sujeito na cena do passado, através de seu corpo e de sua voz. Há um aspecto mudo na experiência e é a linguagem que vai libertá-lo, torná-lo comunicável. É possível não falar do passado, mas não o eliminar, a não ser que sejam eliminados os sujeitos que o carregam. O sujeito afirma-se como sujeito ao construir sentido às suas experiências e ao poder de comunicá-las.

Alessandro PORTELLI (2014, p. 201) pondera que em vez de uma memória coletiva, a História Oral olha mais para a memória que cada sujeito tem individualmente. Essa memória, assim como a experiência, é um produto social, mas que sempre se diferencia das demais memórias ou experiências. Logo, para o autor, mais do que uma memória dita coletiva, “há um horizonte de memórias possíveis”, cujo marco é ao mesmo tempo finito (centrado em um evento específico) e infinito (centrado na capacidade de pensar ou lembrar de cada um). Como salienta o autor, a História Oral, ao contrário da História convencional, olha para a vida cotidiana e como os sujeitos organizam o tempo de diferentes modos, onde colocam o antes e o depois nos relatos de suas experiências. Esta organização permite que os fatos históricos também sejam reorganizados.

A memória da arte é uma memória estética não apenas ao espectador, mas ao sujeito que a concebe, cria e a coloca em ação no corpo. Organizar esta memória é lidar com emoções, movimentos e poéticas. O lembrar dá novo espaço-tempo ao passado, ao que os versos de Alejandra PIZARNIK (2018) parecem apontar: “agora, nesta hora inocente, eu e a que fui nos sentamos no umbral do meu olhar” (p. 37).

A memória e o relato oral, como aponta PORTELLI (2014) atuam na busca de um sentido, por isso o autor não usa a palavra “testemunha”, pois a palavra remete apenas ao sentido de recepção estática, como se a memória fosse um depósito de dados e fatos. No entanto, a recepção também é uma interpretação que está sempre em movimento e sendo processada. O sujeito tem uma relação com o passado que está sendo narrado e a ele atribui os sentidos. “Há esses paradigmas de forças, o presente e o passado, o entrevistado e o entrevistador, o ‘eu’ enunciator e o ‘eu’ enunciado e todas essas relações estão sempre em movimento, o tempo todo” (p. 204). Assim, fragmentos de memória nem sempre estão conectados de forma ordenada cronologicamente ou em uma sequência lógica nos relatos, mas se unem de vários modos para juntos construírem um sentido. Mesmo em relatos diferentes, alguma palavra ou objeto podem se associar, sem necessariamente corresponderem a uma lógica, aproximando ou não os relatos. Assim, a memória, ao mesmo tempo que é fragmentária, constrói um sentido com associações diferentes.

PORTELLI (2000) aborda a história oral como metodologia potente para desnaturalizar o pensamento dominante como única instância legítima, o modo “oficial” de pensar uma época. Ressalta a pluralidade de eventos que colocam em xeque o pensamento universal registrado por crimes e guerras, mas relembra a conscientização dos direitos da mulher, por exemplo. “Tudo isso eu me recuso a permitir que seja esquecido, apagado, numa destruição de toda a sabedoria de onde viemos, em nome do fim das ideologias e da livre competição no mercado” (p. 66). Nesse sentido, a Ânima utiliza o fazer dança de Eva Schul para registrar, tornar discurso e questionar o pensamento dominante no tecido social, como será pontuado no decorrer desta pesquisa.

1.2 Fontes e memória

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (SANTO AGOSTINHO, 2007, p.122).

Falar de memória é falar de tempo. Não só de um tempo que é passado, presente ou futuro, mas de um tempo que é presença, e que é espaço. Presença da lembrança, presença da impressão e presença da esperança. As fontes orais deslizam por este tempo, apropriando-se dele. Na tentativa de dar movimento às experiências que as fontes orais carregam, inspiro-me na proposição de Ann Cooper Albright (2013) de pensarmos na possível relação entre memória e queda: dois deslizamentos através do tempo e do espaço, marcadas pelas trajetórias do antes para o depois (tempo) e do lá para o aqui (espaço). Para acessarmos as lembranças e construirmos uma história sobre elas, precisamos nos deslocar pelo tempo e pelo espaço e isso nos desorienta. Cair nas memórias movimenta nossas emoções e nos desequilibra. Até que nos reequilibremos para que os significados do passado sejam (re)estabelecidos no presente, nos vemos num cruzamento em suspenso, no qual flutuamos, numa espécie de dança com a gravidade.

Assim como a memória, a queda se baseia num deslizamento através do tempo e do espaço. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, assim como antes e depois, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. A memória também evoca dupla realidade, de tal forma que o lá e o depois são sentidos aqui e agora (ALBRIGHT, 2013, p. 49).

Penso a memória como um sistema que permite um deslizamento espaço-temporal que traz o passado para o presente, em forma de lembrança. Nesse movimento selecionamos o que será mantido (lembrado) ou descartado (esquecido) a partir do significado que a experiência vivida teve. Quando o passado é trazido para o presente, novos significados são estabelecidos e novas impressões se tornam possíveis. A aproximação entre memória e queda, neste estudo, me parece produtiva para pensar na relação entre a poética da Ânima e as memórias acessadas pelos bailarinos envolvidos.

Ambas envolvem desorientação, desequilíbrio e fluidez construindo uma espécie de coreografia que é gravada no corpo, uma memória coreografada, uma memória estética.

Nessa perspectiva, o cruzamento espaço-temporal em suspenso, que Nancy Stark Smith (2003) entende como *gap*, é o lugar em que ocorre a suspensão momentânea do ponto de referência e que possibilita pensar em novas direções. Inspirada neste conceito, entendo o *gap* como o lugar privilegiado da construção da narrativa a partir da memória. Lugar no qual os significados são negociados e estabelecidos, numa dança com a gravidade. Memória, queda e *gap* atuam como movimentos que se articulam numa espécie de improvisação, como se fossem elementos coreográficos que juntos contam a história da Ânima. Uma narrativa que articula tempo, espaço, lugar e trajetória e, a cada vez que é narrada, novos significados lhe são atribuídos.

Escutar esse passado visitado, essas informações, pode ser entendido como fundamental para a construção de uma narrativa potente sobre as histórias vividas e contadas pelos documentos. No processo de pesquisa coletei e analisei imagens, programas, folders, pôsteres, vídeos, CDs, DVDs, que constituem uma significativa referência para consultas posteriores. Tais materiais são parte do acervo dos bailarinos que entrevistei, da orientadora desta pesquisa (Prof.^a Dr.^a Mônica Dantas) e de Eva Schul, disponibilizados pela mesma através do Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul².

Um documento é documento de memória, é prova de vida e de existência. Traz um acontecimento do passado para o presente, registra e preserva um tempo e um lugar nos quais uma história foi construída. Independente da forma de registro (impresso, gravado, filmado etc.) a história se constrói através das evidências do passado que o documento carrega. Documentos de dança também são documentos de memória. Podemos pensar aqui numa memória da dança construída através do diálogo entre documentos já existentes e documentos novos, no sentido de configurar outras maneiras possíveis de contar a mesma história e dar lugar a outras vozes neste enunciado da história da dança.

Não há outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a memória, como afirma Paul RICOEUR (2007). Lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si e, nesse sentido, a memória pode ser entendida como uma capacidade de

² Esse é um projeto da UFRGS, coordenado pelas Professoras Dr.^{as} Mônica Fagundes Dantas e Suzane Weber da Silva para a criação de um arquivo digital em dança, sob a forma de *website* de livre acesso, disponibilizando o acervo documental de Eva Schul em conteúdo digitalizado e uma biblioteca coreográfica digital de dança contemporânea.

(re)significação das coisas e de si mesmo. O esquecimento é parte integrante da memória, é o que nos conecta ao passado antes que o transformemos em memória. O referido autor reconhece que, em determinadas condições, o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história, entendido como a própria noção de verdade, da realidade do acontecido. O que é lembrado e de quem é a lembrança são elementos fundamentais a serem considerados para que seja entendido o contexto no qual se deu o acontecimento. O eu que narra se desdobra sobre o eu que dança na construção da memória, como lembra Ricoeur, o si mesmo como outro. Neste deslizamento através do tempo e do espaço escolhemos, selecionamos e reinventamos as experiências que desejamos lembrar.

Diferentes campos se dedicam a pesquisar a memória. Tanto no campo biológico (enquanto propriedade básica do sistema nervoso) quanto no campo social (enquanto experiência que pode ser evocada), busca-se compreender os mais variados fenômenos que a envolvem em suas diferentes abordagens. Como afirmou Ivan Izquierdo (2004), a memória “é um mecanismo que tem sempre algo misterioso por trás, algo que diz respeito a quem somos” (p.17). Disso deriva seu grande interesse em estudá-la. Esse mistério, segundo o autor, reside no fato de que a memória envolve transformações da realidade que enxergamos ou que sentimos em um código neuronal que é, ao mesmo tempo, elétrico e químico. Na conferência de abertura do VII Congresso da ABRACE Tempos de Memória: Vestígios, ressonâncias e mutações (2013) o autor faz uma reflexão sobre o tema do congresso afirmando que trabalha há mais de quarenta anos sobre memória e que de tudo o que já fez, só lhe restam vestígios. Ele se refere ao esquecimento como a parte que mais se destaca na memória: “a gente esquece quase a totalidade do que a gente eventualmente lembra, do que a gente aprendeu” (p. 17). Um longo período de nossa vida pode ser relatado em poucos minutos, porque selecionamos o que vai ou não constar no relato. Funcionamos na base do esquecimento da maioria das coisas, para podermos acomodar outras. Assim, o esquecimento pode ser considerado tão importante quanto a própria preservação da memória.

Vivemos e lembramos a partir vestígios, pois a memória é imperfeita. E a cada vez que lembramos, podemos construir coisas diferentes sobre os vestígios. Iván IZQUIERDO (2013) se refere à memória dos eventos (nossa história pessoal) e à memória dos fatos (adquiridos geralmente a partir dos eventos) para falar de “ressonâncias”. Se somos aquilo que lembramos, é sobre os vestígios que construímos e somos construídos.

Construímos nossas histórias como sujeitos, como comunidade, como nação. Somos o que nos lembramos de ser e não podemos ser outra coisa; também somos o que nosso cérebro decidiu esquecer; o que não lembramos, não somos ou pensamos não ser. Somos o que lembramos e somos o que somos. Há várias conexões entre emoções e memória: as emoções regulam a memória e as emoções se incorporam a ela; por isso o autor assevera que essas mutações prejudicam a análise do nosso passado, pois “deformamos” a nossa história, misturamos, confundimos e muitas vezes “falsificamos” a nossa própria memória.

É a partir disso que Izquierdo comenta que: “Não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro” (IZQUIERDO, 1989, p. 89). O presente se encontra na confluência do fluxo do tempo, entre o passado e o futuro e é, segundo o autor, a única coisa que possuímos. O futuro ainda não chegou e o passado não existe mais, a não ser pela memória. Essas noções temporais, ainda que abstratas, nos ajudam a organizar os fatos e as percepções sobre eles.

Citando Leroi-Gourhan, LE GOFF (1990) aponta três tipos de memória: a específica (referente às espécies animais), a étnica (as sociedades humanas) e a artificial (que envolve a dimensão eletrônico-tecnológico). Aborda ainda as manipulações conscientes ou inconscientes tanto na recordação quanto no esquecimento a partir de questões emocionais/afetivas e os mecanismos de manipulação da memória coletiva. Por fim, ressalta a importância da diferença entre sociedades de memória predominantemente oral ou escrita, principalmente no surgimento da imprensa, que teve importante papel na memória ocidental para que houvesse a clara diferenciação entre a transmissão oral e a escrita. Esse entendimento nos interessa, pois nele identificamos a importância do registro da memória em dança no Brasil. A memória, para LE GOFF (1990, p. 447) seria o terreno onde cresce a história, a história alimenta a memória e “procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”. A memória, mesmo que não seja “confiável”, é o recurso que o ser humano dispõe para recuperar o passado e fazer-se sujeito, construindo sua identidade, tanto social quanto coletiva. Dessa maneira, a memória tem a ver com o desejo de não ser esquecido, de ser lembrado no futuro e é um elemento fundamental na busca da identidade, mostrando-se assim, também como instrumento de poder.

A escrita da história, proposta por Michel Foucault é centrada na genealogia, na origem das coisas. A história “efetiva”, segundo Foucault, se diferencia da história

tradicional por não se basear na constância, na linearidade ou na fixidez. Há descontinuidades, acasos, fissuras. A “efetividade” da história reside na reintrodução da descontinuidade do próprio ser (FOUCAULT, 2004, p. 27). Foucault propõe uma genealogia baseada na análise das práticas construtoras do ser social e nos efeitos de verdade, estabelecidos em meio a redes de poder. Desse modo, não busca o que aconteceu “de verdade”, mas problematiza a construção dessas verdades, dos discursos estabelecidos como verdades em um determinado tempo-espaço e da possibilidade de os sentidos serem reconstruídos a partir do presente.

Já o filósofo francês Pierre Nora propõe uma separação (não absoluta) entre memória e história, admite seus cruzamentos e articulações, porém acredita em uma sobreposição da história sobre a memória. Provoca uma discussão a respeito da memória enquanto algo que não existe mais, por isso tanto se fala nela. Para o autor, a história estaria “acelerada”, referente a uma “oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto” (NORA, 1993, p. 7). Dessa forma, proclama o fim da história-memória. Para o autor, os conceitos de memória e história diferem no sentido de que a memória está sempre em evolução, aberta ao diálogo entre lembrança e esquecimento, enquanto a história “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”. A memória se atualiza, é afetiva, enquanto a história se apresenta como uma representação do passado e necessita de uma análise e discursos críticos. “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9).

A memória torna possível reconstruir (em vez de apenas reproduzir) no presente, experiências passadas. As lembranças (individuais ou coletivas), estão inseridas no meio social, construídas culturalmente e, assim, podem ser consideradas legítimas, permitidas ou desqualificadas. Beatriz Cerbino parte do conceito de “lugares de memória” para relacionar as passagens da companhia Original Ballet Russe pela cidade do Rio de Janeiro – RJ na década de 1940 e a construção de um ideal de dança a ser alcançado na cidade. A autora retoma o célebre artigo “Entre memória e história: a problemática dos lugares” de Pierre Nora (1993). Este autor, associado à Nova História, discute questões relacionadas à memória e à identidade na França, a partir do estudo de objetos da atualidade em que a história ainda estivesse presente. “Lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12). O autor entende que a perda de meios de memória deu lugar aos lugares de memória. Estes são, segundo o autor,

lugares em todos os sentidos do termo, em que se articulam, em graus diversos, os aspectos materiais, simbólicos e funcionais.

Os lugares de memória, “onde ela se cristaliza e se refugia” existem pelo sentimento de que não há memória espontânea, como afirma Nora (1993, p.13). Assim, são necessárias as operações ‘não naturais’ para evitar o esquecimento, como a criação de arquivos, mitos, celebrações, que, segundo o autor, seriam inúteis caso “vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem”. Esses lugares não sobrevivem isoladamente, mas articulados com as transformações sociais. O desaparecimento de uma memória nacional inspirou o autor a buscar um inventário dos lugares em que a memória estivesse encarnada. O lugar de memória não se encerra na própria materialidade que documenta o passado, mas vibra e se constrói como campo de política identitária, em que, através do sentido de pertencimento, o indivíduo se reconhece como sujeito coletivo.

O lugar de memória existe a partir de uma necessidade do tempo presente: documentar o passado para que o esquecimento não o deixe se esvaír. Como aponta MARTINS (2014, p.13), o patrimônio, enquanto “intermediário privilegiado” entre o passado e o presente, constitui-se em “uma plataforma privilegiada para a constante negociação entre estes tempos diferenciados”. Esta pesquisadora analisou o Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais Arouquenses, de Portugal, com quase setenta anos de atuação, entendendo-o enquanto lugar de memória (NORA, 1993), articulando cultura popular, arte performativa e reconstrução de identidade. Mesmo considerando o patrimônio como protagonista em seu estudo, a pesquisadora propõe pensar em estratégias para evitar que determinados grupos sejam eleitos como representativos de uma identidade coletiva genuína e uma história “verdadeira” sobre uma cultura.

O lugar de memória para existir precisa de uma “vontade de memória”, como aponta NORA (1993). Aquilo que administra a presença do passado no presente se transforma em lugar de memória a partir desta vontade. O lugar de memória se faz pelo que escapa à história: o significado. É no lugar da memória que ocorre a reconstituição das experiências do passado. O autor entende que como a capacidade de lembrar se concentrou externamente na experiência vivida, a ritualização da memória se fez necessária. Os registros históricos (espaços, símbolos, rituais, comemorações) contemplam a necessidade de saber a respeito do passado sem que o sujeito tenha vivido ele mesmo as experiências a que os registros correspondem.

Lugares de memória são lugares em que a memória é transformada em história, o tempo datado e encarnado pode ser fixado na história e, portanto, “eternizado”. Remetem a um saber documentado sobre o passado com a pretensão de servir como referência para a construção do presente. A partir destes lugares é possível identificar as recorrências do passado para vislumbrar e planejar o futuro, tanto pela sua repetição quanto por suas rupturas. Este lugar é híbrido, pois carrega referências do passado e do presente, fazendo com que estes dois tempos sejam constantemente negociados. Nele dialogam práticas culturais materiais e imateriais de classes dominantes, em detrimento de outros grupos.

No entanto, os lugares de memória podem atuar como ferramenta para questionar e problematizar uma história do passado, possibilitando pensar em uma transformação da realidade presente e futura. Nesse sentido, podem ser considerados lugares privilegiados para (re)pensar o passado, tornando possível a percepção de que podem representar um passado inventado, construído para criar a sensação de pertencimento a uma identidade coletiva unificada. O lugar de memória é vivo, político e produtivo, carrega e constrói sobre o passado discursos que não são “neutros”. A manutenção dos lugares de memória se dá em meio a relações de poder. Há uma negociação entre o que deve ser recuperado, preservado ou descartado. Utilizo esse entendimento de lugares de memória para abordar a Ânima Companhia de Dança. Há uma vontade de memória em estudar a trajetória da companhia, transformar sua memória em história e documentar seu passado para que dele não se esqueça. Assim, a história da Ânima, aqui registrada, foi construída por documentos, narrativas, corpos e afetos, que se fizeram disponíveis para dançar pelas temporalidades e espacialidades através da memória.

1.3 Corpo-Ânima

De tudo que o corpo pode, do tanto que o corpo pode, na intersecção de todos os corpos dançantes, se constrói o corpo-Ânima. O corpo que é memória, que é discurso, que é político, resistente e resiliente. O corpo-Ânima se faz dançante em sua experiência estética, ética e afetiva. Entendo que o corpo dançante está em constante composição. É um corpo que não somente dança, mas que dá vida à dança e se nutre de tudo o que a ela remete. É um corpo que pensa, sente, se comunica, resiste, abstrai, questiona e se posiciona. Em toda sua potência, é um corpo plural, construído através das diversas práticas, técnicas, treinamentos, exigências coreográficas, sensibilizações e demandas emocionais. É um corpo que se expressa e se debate, escapando a uma captura e a uma classificação totalizante. Voltar à memória desse corpo pode ser um dos caminhos para compreender o que diz a sua voz.

A dança, ao se efetivar enquanto ação formativa, efetiva-se formando corpos disponíveis para a criação. Um corpo disponível para criação é capaz de assimilar técnicas de movimento e de resgatar, na sua memória, atitudes, posturas e gestos; é capaz de inventar diferentes modos de se mover -suscitando formas corporais inéditas – e de estabelecer novas relações com outros corpos. (DANTAS, 2020, p.108).

O corpo dançante é abundantemente teorizado e, como afirma Dantas (2011, p.3), aí reside uma das dificuldades de se escrever sobre dança. A autora questiona: “Como teorizar sobre a dança e sobre o corpo dançante sem se distanciar abusivamente da sua experiência”? Não tenho a pretensão de responder a esta pergunta, mas proponho colocar em movimento a ideia do corpo enquanto local privilegiado de experiência e de memória e de que forma o que esse corpo narra tem a contribuir para a construção de uma história que alie, mesmo que em medidas diferentes, o passado e o presente, as lembranças e os esquecimentos. O passado dançado reconstrói sua história ao ser narrado, ou seja, o corpo narra, na primeira pessoa, sua história, que está, assim como ele mesmo, em constante movimento. Dar a palavra a estes corpos é também dar-lhes a oportunidade de movimentar as tensões que habitam o fazer-se bailarino, a construção de um corpo dançante (DANTAS, 2011).

O corpo narra e constrói discurso, no sentido apresentado por Setenta (2006), ao entender a dança enquanto ato de fala, ao dizer que o corpo que dança organiza em si e na sua dança o que pode e o que não pode ser dito. Uma organização política, pois se dá em redes de poder, nas quais as falas e as danças não conformam, mas informam e constroem experiência neste corpo, por este corpo. Das tantas faces que o corpo dançante assume, meu interesse aqui é entender como esse corpo, em seu fazer-dizer, atua como construtor da sua dança e produz memória e qual história da Ânima se faz contável através da existência e da fala desses corpos, que aqui emprestaram suas experiências à história da companhia, à construção de uma técnica e de uma poética que sem eles seria pura teoria.

O corpo dançante atua como sujeito de sua construção. Isso acontece no momento em que o corpo busca em outras vivências a referência para responder às tarefas que lhe são propostas. Essas vivências envolvem as várias dimensões da existência humana. Memórias que se constroem no cruzamento do tempo presente com as vivências de outras técnicas, outras ações formativas, colaborativas, outras interações, outras quedas e outras recuperações, em uma confluência espaço-temporal. O bailarino, mais que corporificar, personaliza e unifica de forma singular todos os processos que acabarão por definir uma coreografia. Nesse sentido, a direção da obra aplica, ao mesmo tempo em que constrói, um conceito que é claro, inconfundível e que tem a potência de tornar a coreografia única.

Lembrar de um corpo é lembrar de todos os outros. Como propõe Spinoza, “a imagem de uma coisa passada ou futura afeta o homem com o mesmo afeto de alegria e tristeza que a imagem de uma coisa presente” (SPINOZA, 2009, p. 144). Isso tem a ver com afeto e é percebido no corpo, através da ação do corpo. Podemos considerar como presentes outros corpos que já nos afetaram, porque cada vez que a ação se repete, nos remetemos imediatamente àquele instante do afeto. O corpo humano existe como o sentimos. A mente imagina o corpo como presente a cada vez que a sensação do afeto lhe acomete. “Se o corpo humano foi uma vez afetado simultaneamente por dois ou mais corpos, então, depois, quando a mente imaginar um deles, ela recordará imediatamente dos outros” (p. 28). Logo, o afeto é o elo entre um pensamento e outro na construção da memória.

Há muito, o filósofo Spinoza (1632 – 1677) já questionava sobre o que pode um corpo, trazendo para o debate o poder e a potência de um corpo que é ação e pensamento ao mesmo tempo. Apenas pelas leis da natureza é impossível saber do que um corpo é

capaz. Um corpo pode ser limitado ou impedido por outro corpo, um pensamento pode ser limitado ou impedido por outro pensamento, mas o corpo não impede um pensamento, tampouco um pensamento limita um corpo. Como sugere SPINOZA (2009), é dita finita em seu gênero uma coisa que só pode ser limitada por outra da mesma natureza. Disso surge a ideia da liberdade, do agenciamento e da finitude. O corpo afirma sua existência.

Nesse sentido, o corpo constrói em si o poder de existir. É um arquivo vivo, potente, que não apenas carrega suas marcas, mas as constrói continuamente, num tempo-espaço de si mesmo e de suas afetações (o contato com o outro). A potencialização pode ser dada pela experimentação e pelas relações. A experiência potencializa o corpo a perceber o que lhe acontece, a enfrentar realidades, oferecendo a oportunidade de uma reapropriação de si e do mundo. Experimentar é dar ao corpo a chance de surpreender-se consigo mesmo. Para saber do que pode um corpo, é preciso um reinvestimento em si mesmo, a retomada de um cuidado de si.

Para Spinoza (2009), corpo e mente são inseparáveis, o intelecto funciona em ação, na ação do corpo. Nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente pode determinar o corpo ao movimento ou ao repouso. Quanto maior a ação do corpo, maior a capacidade de percepção da mente e da sua capacidade de entendimento. O que difere um corpo do outro, para o filósofo, não é a substância, mas o movimento: o corpo pode estar em repouso, pode mover-se mais rápido ou mais lentamente e a ação ou o estado do corpo são determinadas pela ação ou estado de um outro corpo, entendido como uma causa exterior. Nesse sentido, o corpo humano afeta e é afetado por um ou mais corpos de inúmeros modos. E se dispõe a isso. Logo, na ideia de Spinoza, quanto maior o número de possibilidades de um corpo, mais a mente consegue distinguir coisas com maior clareza. O corpo disponível torna a mente mais perceptiva e capaz. Logo, quanto mais disponível o corpo se torna, mais a mente humana se torna capaz. Corpo e mente seriam, então, dois modos da mesma substância.

Se o corpo humano é afetado de um modo que envolve a natureza de um corpo externo qualquer, a mente humana contemplará este corpo como existindo em ato, ou como presente, até que o corpo seja afetado de um afeto que exclua a existência ou a presença de tal corpo (SPINOZA, 2009, s.p.)

A mente humana, segundo Spinoza só conhece o próprio corpo e só sabe que ele existe pelo o que o afetou. Os corpos quando são afetados misturam suas “naturezas”, suas composições, se afetam através da carne e de suas percepções a respeito de si próprios. A mente se desenvolve com o corpo e não independente dele, e quando a mente percebe os afetos, percebe o corpo como existindo em ação. Um corpo que se torna melhor faz com que a mente compreenda melhor, trazendo alegria ao sujeito e, como aponta ROTHFIELD (2015), essa alegria é a marca da dança bem feita, do corpo se superando em ação. “Isso é algo que os dançarinos intuitivamente entendem, pois a dança é sua arte e o corpo, seu meio”. A autora pondera que Spinoza se concentra no que o corpo faz, sua ética se baseia na ação e que isso pode ser aplicado à dança, na medida em que “um corpo pretende fazer algo de si mesmo para se tornar algo mais em movimento”, assim, a autora acredita que os esforços do bailarino possam ser reconhecidos como um modo de “improvisação ética”. Nesse sentido, trago a fala de Eva Schul no *Webinário Memorial Eva Schul* (2021): “Acho que continuamos com as mesmas questões de um corpo que seja capaz de ter um discurso e que seja capaz de comunicar e que seja capaz de lançar afetos ao mundo, porque nesse mundo de ódio em que estamos vivendo, precisa desses afetos, e o corpo é o primeiro lugar disso. Está no toque, está no abraço, na sua própria maneira de ser”.

Rothfield (2015) aponta que a dança, enquanto experiência estética, está sujeita a noções éticas em termos de força, flutuação, poder e afeto. A dança é uma experiência ética e estética, pois além de ter um compromisso, uma responsabilidade com o futuro, está em constante reinvenção. A ética já está implicada na dança, simplesmente pelo ato de dançar, na dança que capacita o corpo em movimento, no sujeito que acolhe o desconhecido para permitir que o corpo se torne melhor, no corpo que se modifica a partir do contato com outros corpos, no corpo que se empodera em vez de dominar um outro corpo. Penso que o fazer dança de Eva Schul como ética e estética, em que a técnica e a poética constroem um corpo que questiona, que se empodera, que não se conforma. Mesmo que haja um treinamento do corpo para que este tenha material para criar, o conceito utilizado é ampliado, diferentemente de outros modos de dança, que implicam uma passividade e um adestramento do corpo.

Para além da organicidade, o corpo, para Michel FOUCAULT (2004), pode ser entendido como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (p. 22). Um combinado de forças que se encontram em conflito constante, em que as leis da fisiologia não são

soberanas, portanto, o corpo não escapa à história. O autor coloca que a genealogia está no ponto de articulação do corpo com a história. “Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo”. (FOUCAULT,20049, p. 22). Assim, entende-se que o corpo não existe a priori, ele é produzido. Nele operam diferentes dispositivos em que práticas, estratégias e saberes se articulam para configurá-lo.

Ele [o corpo] é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências (FOUCAULT,20049, p. 27).

O corpo é uma construção, um campo de exercício e de funcionamento do poder. O poder investido sobre o corpo é difuso, visível e invisível, presente e oculto. Como aponta Foucault (20049), o poder consiste em um conjunto de relações que extrapola os binômios oprimido e opressor ou dominador e dominado. Os supostos “papéis” são negociados e exercidos com mais ou menos intensidade, dependendo não só do momento, mas das circunstâncias e dos interesses. Segundo o autor, o poder não impede o saber, ele o produz. “Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico” (FOUCAULT,20049, p. 148). Dessa forma, os corpos são constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder. Na concepção do autor, o poder pode ser entendido como um conjunto de condições de possibilidade para que um indivíduo exerça uma função de sujeito.

Como aponta FOUCAULT (20049, p. 248) “o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado”. O poder é móvel, só existe em ação. Não é algo que alguém detenha, o poder se exerce, é uma relação de forças que se dá através de mecanismos de produção, transmissão e reprodução de efeitos de verdade. Segundo o autor, o poder não está localizado em um único ponto, ele é descentralizado e não se restringe ao governo, está pulverizado nas sociedades em um conjunto de práticas, envolvendo mecanismos e dispositivos que acabam por formatar atitudes, condutas e discursos.

Como propõe FOUCAULT (1988, p.102), o poder pode ser compreendido como “a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e

constitutivas de sua organização”. Dessa maneira, esse jogo de forças desiguais e instáveis pode ser transformado em seus arranjos, tanto no sentido de reiteração quanto na inversão, através de lutas e enfrentamentos. Essas correlações de força se apoiam umas nas outras formando tanto cadeias e sistemas quanto discrepâncias e contradições que as encerram em si mesmas. São também, como aponta o estudioso, estratégias que acabam por criar uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, mais do que a noção de sujeição ou dominação dos indivíduos por parte dos aparelhos estatais.

As relações de poder não são exteriores às demais relações, elas são imanentes a estas, possuindo um papel produtor. Produzem saber e efeitos de verdade, através de práticas e discursos que acabam por constituir as noções de “normalidade” e “naturalidade”. Para que isso ocorra de modo efetivo, FOUCAULT (2004) analisa os “micropoderes” como relações disciplinantes, que exercem efeitos (positivos e negativos), na constituição dos sujeitos. Os micropoderes atuam cotidianamente, através das instituições (familiares, religiosas, médicas etc.) na reiteração constante dos discursos, visando o controle e o automatismo dos comportamentos, seja reforçando, transformando ou validando.

Na obra **Vigiar e Punir** (1987) através do estudo da metamorfose nos métodos de punição de criminosos no século XVIII e XIX, para um “sistema punitivo concreto”, FOUCAULT analisa o poder de punir como uma função social complexa, a partir de sua articulação com a produção de saberes, ancorada a discursos ditos científicos na era moderna e seus efeitos positivos e úteis. Para tanto, analisou a substituição dos castigos pela vigilância constante e reguladora nas instituições modernas: a fábrica, a clínica, a prisão, a escola, analisando a constituição do sujeito através da disciplina. A divisão em celas, a distribuição do tempo, a organização do espaço. O pesquisador centralizou sua discussão em uma economia política do corpo, reforçando que mesmo com a substituição de castigos violentos por modos mais ‘suaves’ como trancar ou corrigir, “é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (p. 28). Para se tornar útil, o corpo deve ser produtivo e submisso.

Para que haja controle, deve haver todo um conhecimento, um saber produtivo, especialmente sobre o corpo. O corpo é fabricado, através do poder que é investido na sua materialidade, por meio de técnicas para medir, corrigir, hierarquizar: as “disciplinas”. O poder sobre o corpo visa direcionar a energia do sujeito para a

produtividade. Quanto mais obediente é o corpo-sujeito, mais utilidade ele tem para a sociedade. O corpo disciplinado pode ser “docilizado”. Dócil é o corpo que obedece sem relutância, que é manso e aprende facilmente, com o qual é fácil de lidar. É efeito do poder disciplinar, fabricado por ele. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado, afirma FOUCAULT (1987). O autor propõe a ideia do corpo dócil a partir do sujeito que é produzido para servir a maquinaria econômica e política na modernidade. O corpo dócil, fabricado pela disciplina, é produtivo, portanto, útil economicamente e obediente politicamente.

No entanto, o corpo que é treinado e docilizado também pode. Mesmo sem permissão, ele pode “poder”, pois carrega em si mesmo um ponto que não se sujeita, que não se conforma, ele resiste. A resistência, como aponta FOUCAULT (1988), não é o outro do poder, não é externo a ele. É a própria condição de existência do poder. As correlações de poder apresentam um caráter relacional de forças, que existe em função de múltiplos pontos de resistência e que estão presentes em toda a rede de poder, não havendo apenas um lugar determinado, portanto são entendidas como resistências, no plural. Nas relações de poder, as resistências representam “o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão” (p. 106). Portanto, escapam à fixidez de um único lugar de revolução, de rebelião.

As resistências, na proposição de Foucault, inscrevem-se nas relações de poder como o “interlocutor irreduzível”. Assim como o poder, as resistências se distribuem de forma irregular, são móveis, transitórias e pulverizadas no corpo social. Os pontos de resistência, segundo FOUCAULT (1988, p.107) “percorrem os próprios indivíduos, recortando-os, remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis”. Desse modo, os pontos de resistência são necessários e seus mecanismos permitem que o sujeito escape, que não se conforme, que não se deixe aprisionar. Nesse sentido, o corpo que vive a dança de Eva Schul e a leva para a cena através da Ânima, tem potência de poder e de resistir.

O corpo-Ânima, que é dançante, afeto, discurso, resistência, memória, se lança, abraçando o desconhecido, se desorienta, improvisa, cai e se recupera, se (re)criando, pronto, ético e resiliente: pêndulo-*gap*-queda; swing · momentum · impulso. O corpo criador-intérprete que aqui se faz presente, com as lembranças do passado, a visão do presente e a esperança no futuro.

1.4 *Gap*: o lugar em suspensão

Nos lugares pelos quais os corpos transitam, se afetam e se constroem dançantes, há um lugar de desorientação momentânea, um lugar potente em que o controle escapa e o corpo fica suspenso. Nesse lugar em suspensão a memória atua, fazendo com que as lembranças e os esquecimentos sejam negociados e os significados reelaborados. O corpo dançante se desorienta e improvisa, criando um espaço expandido em que é possível a criação de um conteúdo novo, fora do habitual: entendo esse lugar como *gap* (SMITH apud ROTHFIELD, 2015). Esse lugar é uma espécie de zona de desconforto, uma lacuna espaço-temporal que se abre a toda uma possibilidade de escolhas. Pode ser a suspensão entre uma pergunta e uma resposta, a desorientação entre uma observação e um posicionamento, possibilitando a resposta criativa e sensível. Os *gaps* estão no cotidiano, podem ser as lacunas espaço-temporais da vida comum, nas reações quanto a situações não previstas, o espaço em que decidimos em qual esquina dobrar, o que antecede a escolha do trajeto pelo qual vamos nos deslocar. Os *gaps* estão também nesta pesquisa, nos momentos de desorientação entre cada escolha, na construção de cada narrativa, na memória da Ânima. Decisões improváveis podem ocorrer a partir de um estímulo e a partir disso, é possível improvisar.

O *gap* é o lugar da falta da orientação e da potência do imprevisto e da escolha. Na dança, os *gaps* estão no movimento do corpo que, com seus discursos, fala sobre si e sobre outros. É o lugar de desorientação em que a gravidade atua, promovendo a suspensão, o estado aéreo, a resposta pendente. Envolve equilíbrio, queda e recuperação. Suspensão do instante, da confluência entre o passado e o presente para que o corpo se lance ao futuro. Este entendimento me possibilita relacionar tais características com a dança e o corpo que dança, bem como com elementos presentes na técnica e na poética de Eva Schul, que são levados à cena pela Ânima. Na técnica com a qual Eva Schul trabalha, o *gap* corresponde ao *momentum*, elemento que representa o instante que antecede a queda, como em uma montanha russa, em que o corpo se abandona à força da gravidade.

Uma das características fundamentais na técnica e na poética que Eva Schul desenvolve é o modo como utiliza a gravidade. A coreógrafa reforça a necessidade de entender a gravidade em seu uso e funcionamento e cita como exemplo um exercício de teatro que costuma utilizar: “o caminhar do bêbado”. Com este exercício, Eva leva o

bailarino a entender que o caminhar do bêbado não é a perda do equilíbrio e sim a tentativa de recuperação.

A queda começa com uma perda de controle; ela requer que se abra mão da vontade individual. Ao mesmo tempo, no entanto, a queda cria uma oportunidade de nos conectarmos com forças maiores que nós (COOPER, Ann, 2013, p. 56).

Queda e recuperação são elementos presentes na técnica de Hanya Holm, com quem Eva estudou diversos princípios que posteriormente vieram a integrar a técnica e poética com as quais trabalha, como a importância do pulso, dos planos, padrões de piso, design aéreo, direção e dimensões espaciais. Esse entendimento passa pela Física e pela fisicalidade, em que a força da gravidade exercida sobre um corpo é uma grandeza vetorial, possuidora de intensidade, direção e sentido; é um fator de movimento usado pelo corpo que envolve mudanças na força utilizada por ele para realizar as mais diversas ações.

Eva Schul relatou que: *“O ser humano, depois que se tornou bípede, tem muito medo da queda, ela desestabiliza emocionalmente o ser humano, por isso que quedas e acrobacias são difíceis para nós, porque nós temos medo da entrega à gravidade”*. Assim, equilíbrio, gravidade e queda são palavras que se conectam ao universo poético de Eva quando fala sobre a dança contemporânea e explica a técnica e estética com a qual trabalha. Esta conexão me é útil para pensar na relação entre dança, memória e queda, com a qual opero nesta pesquisa.

Queda e memória articulam presente, passado e territórios distintos e referem-se ao que era enquanto se movem em direção ao que será, atuando como limite entre passado e futuro, evocando dupla realidade, em que o lá e o depois são sentidos aqui e agora (ALBRIGHT, 2013. p. 49). Queda e memória cruzam as fronteiras entre os estados literal e metafórico de estar no mundo. A autora salienta que apesar de raramente se pensar em queda e memória no mesmo contexto, ambas envolvem mudanças repentinas e, às vezes, radicais na orientação, pois nossas experiências de queda e memória podem ser traumáticas ou, no mínimo, desorientadoras. Mas por se estenderem através de um espaço liminar em que o presente está suspenso, a queda e a memória também podem inspirar novas orientações.

Dessa forma, as quedas nos derrubam e as memórias nos inundam e ambas são capazes de acelerar nossa respiração. Imprevisíveis, elas nos confundem e nos forçam a revisar nossas expectativas. O corpo está envolvido, tanto na memória quanto na queda,

em uma tentativa de recuperarmos o que foi perdido quando o equilíbrio nos escapa. “Relembrando, o corpo se prende ao que não é mais visível, registrando os traços de quedas passadas em seu tecido conjuntivo” (ALBRIGHT, 2013, p. 49). Essa aproximação feita por Albright não apenas inspira, mas corrobora para a relação entre memória e dança que aqui estabelecemos.

A queda é um elemento fundamental na técnica e na poética da Ânima. Por isso, essa aproximação entre memória e queda é utilizada neste estudo. Queda e memória envolvem desorientação, desequilíbrio e imprevisibilidade numa dança com a gravidade. Em uma das entrevistas realizadas para esta pesquisa, Eva comentou que: *“Primeiro precisamos nos estruturar emocionalmente para não resistirmos à queda, para nos entregarmos quando formos para o chão. A queda é chamada de ‘o arco entre duas mortes’ porque temos muito medo dela. Então, o que é importante é a relação positiva entre o estado físico e emocional e a habilidade de mantermos o equilíbrio em circunstâncias difíceis”*.

Inspirada na fala de Eva é possível pensar na queda sem o sentido de ‘falha’, mas enquanto oportunidade de se perder e de se encontrar, de dançar com a gravidade e a partir desta experiência construir novos olhares e outras perspectivas. Cair pode ser assustador, mas resistir à queda pode ser visto como uma perda da oportunidade de experienciar algo novo e potente que pode mudar nossa orientação, nossa visão de mundo, nossa percepção da realidade. É preciso aprender a cair, utilizar a gravidade a nosso favor na queda, nos desprendermos do medo do impacto e nos colocarmos disponíveis para nos deslocarmos, flutuarmos pelo tempo e espaço, sem medo do que será sentido aqui e agora. Cair até que a sensação da queda se torne familiar, até que a sensação de desorientação não seja mais assustadora e que a queda se torne fluida, plena, sublime, despreendida do que é tangível ou visível.

Entregarmo-nos à queda pode ser tão dolorido quanto libertador, pois não sabermos o que vai acontecer quando chegarmos ao chão é assustador. É nessa dúvida, nessa incerteza e nesse temor que reside a potência do binômio queda-recuperação e que parece caracterizar nossa contemporaneidade. *Gap* é o lugar onde queda e recuperação se encontram, se confluem, se cruzam negociando e criando novas alternativas, privilegiando a imprevisibilidade e a improvisação.

A queda na dança e a queda na memória envolvem desorientação, desequilíbrio e oportunidade, não há perda de memória bem como não há perda na queda. A queda é o momento que antecede o encontro com o chão, que nesse sentido não significa o momento

final, mas a potência de se tornar um novo começo. Assim, a queda não precisa ser vista como declínio, mas como deslocamento numa trajetória que não acontece de cima para baixo numa escala de valor. Cair remete a uma possibilidade de abrimos mão do controle para nos jogarmos ao imprevisível. A queda cria uma oportunidade de nos conectarmos com a força da gravidade. Então, cair pode ser simplesmente mover-se sob a ação da gravidade, como apontou Albright (2013).

Tanto o deslizamento espacial (do lá para o aqui) quanto temporal (do antes para o depois) não são lineares, pois são movimentos que, num jogo dinâmico de forças, envolvem fluidez: assim pode ser a memória e assim pode se tornar a queda. Não sabemos onde nem ‘quando’ estamos, tampouco para onde ou para ‘quando’ vamos, mas estamos em movimento, deslizando e flutuando pelo espaço. O chão pode não ser um inimigo, nem o destino final, mas apenas um outro lugar de chegada e impulso para uma nova subida. O principal é o processo, como acontece a organização das sensações durante a queda e o que é ressignificado a partir disso.

A sensação de desorientação e desequilíbrio nem sempre se dissolvem quando chegamos a um destino, pois não existe um limite fixo ou inevitável. Existe a possibilidade, a potência de descobrirmos até onde podemos ir e como podemos chegar ou simplesmente estar. Tentamos a todo custo nos mantermos em equilíbrio. Enquanto não nos abandonarmos à queda, a esse jogo com a gravidade, não desfrutaremos da riqueza de nos reinventarmos. O chão (espaço) e o presente (tempo) não são os destinos finais, são lugares de potência, a chegada provisória, incerta e temporária, até que venha uma nova queda e nos desorientar novamente.

Ao cair na memória, de cima para baixo e de antes para agora, mudamos nossa orientação e podemos aprender algo quando voltamos para o presente. Porém, o presente também é território provisório, pois já houve uma provocação a qual respondemos, já houve uma mudança a partir das lembranças acessadas. Novos significados agora fazem parte da reedificação dessas lembranças. O passado revivido aqui e agora foi transformado pelo simples movimento de deslizar. A sensação de equilíbrio também é provisória, é sentida até que haja uma nova suspensão e uma nova negociação. Passado, presente, futuro, lugares e trajetórias se articulam com fluidez, carregadas de incertezas, improvisando uma coreografia. Assim podem ser vistas a dança, a queda e a memória. Histórias inacabadas em constante movimento.

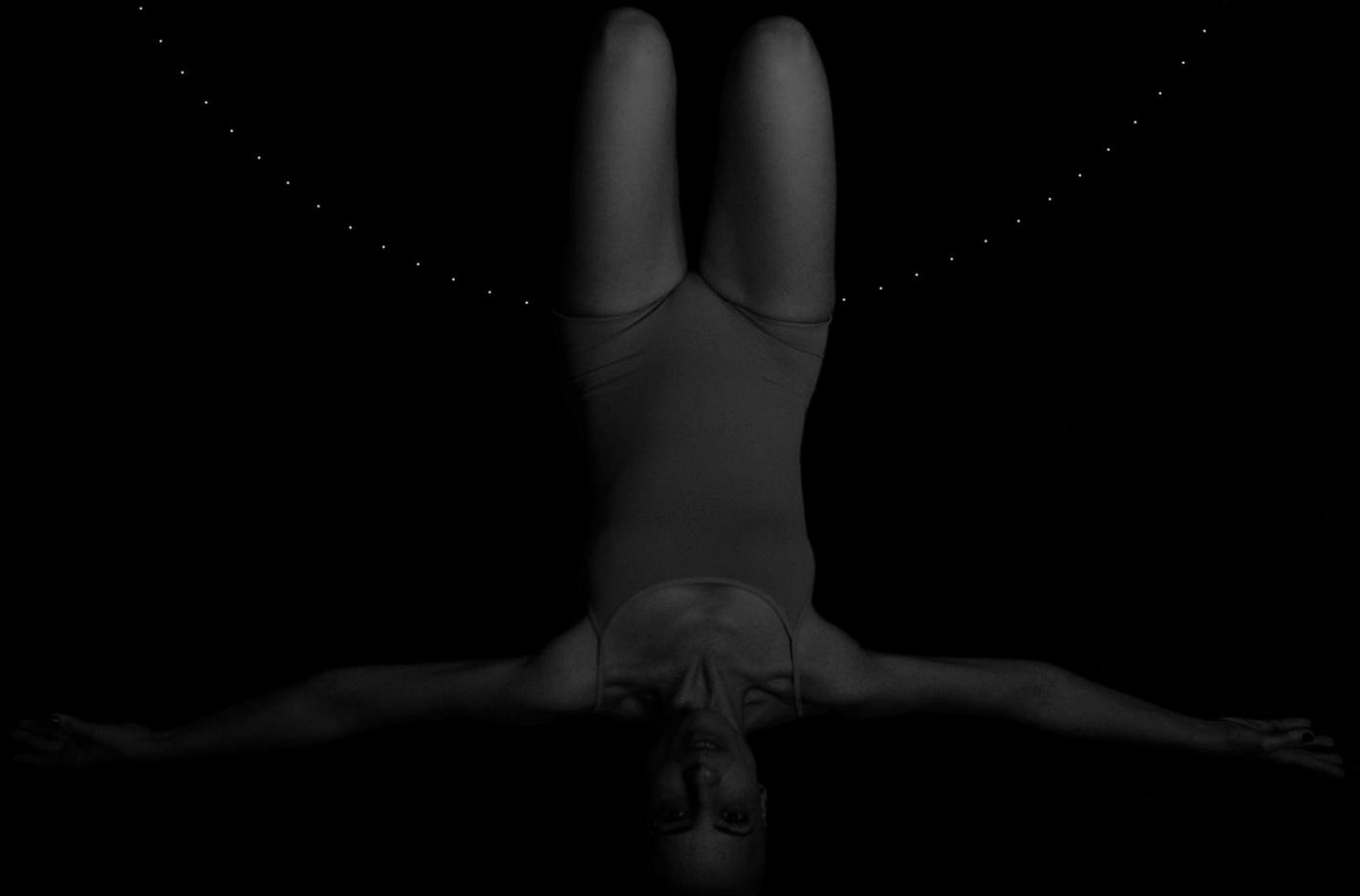
Na memória, assim como na queda, entramos na massa do espaço através dos rasgos, das pressões, dos cortes que efetuamos para encontrarmos lembranças e

esquecimentos. No *gap* eles são revividos, selecionados e ressignificados até que consigamos nos situar no aqui e agora. Desse modo, na memória da Ânima, gravitam as lembranças de todos os corpos que carregam em si todos os afetos e que se entregam à oportunidade de se construírem e de serem melhores para si mesmos e para o mundo.

Segundo Nancy Stark SMITH (Apud ROTHFIELD, 2015) o *gap* é o lugar em que estamos quando não sabemos onde estamos, um lugar em que mais direções são possíveis do que em qualquer outro lugar e a improvisação alcança sua plenitude. Ele é a suspensão do ponto de referência e atua como um espaço-tempo com alto potencial criativo. Sinaliza um movimento longe da familiaridade em direção a um território desconhecido. A autora se refere à técnica de improvisação para tratar o *gap* como um lugar em que, inesperadamente, um novo material se produz, que se origina no momento atual e vem de fora do nosso quadro de referência habitual. Nossa referência é o momento presente, então, quando deslizamos até o passado perdemos a noção espaço-temporal e isso nos desestabiliza. Somos pegos de surpresa, pois perdemos o controle sobre o que vamos lembrar ou esquecer. A memória se torna relacional, pois tem relação entre o que somos e o que nos tornaremos pois, no caminho de volta, o que é trazido se reconfigura, pois foi revivido e ressentido.

Na técnica de contato-improvisação o *gap* representa uma perda do ponto de referência do corpo no espaço. No fazer dança de Eva Schul, o *momentum* é o onde-quando o corpo-Ânima se abre à criatividade para produzir um novo material. Na memória, o *gap* pode representar uma suspensão do ponto de referência do significado do vivido. Assim, ambos, ao se entregarem à queda, são capazes de criar algo novo, mesmo que em territórios distintos. Nesse sentido, o *gap* pode ser visto como o lugar em que podemos mudar imagens habituais, pois ele atrapalha o uso automático do que já conhecemos e nos força a criar. Na dança, o *gap* desafia o bailarino a abandonar as tomadas de decisão conscientes e deixar que o seu corpo assuma a liderança e os leve a outros territórios. A qualidade do que é produzido no *gap* envolve o quanto nos abandonamos ou resistimos à queda, o quanto nos abrimos à criatividade, ao acaso e à perda do sentido. Todas as suspensões chegam ao fim e o que importa não é aonde se chega, mas como se chega, tanto no espaço físico quanto no espaço existencial. Desse modo, ROTHFIELD (2015) inspira-se em Spinoza para salientar a dimensão ética: “podemos dizer que a tarefa ética do sujeito é abraçar o desconhecido para abrir caminho para que o corpo se torne melhor”.

2. Corpos que narram



Este tópico apresenta os corpos-Ânima como fontes orais desta pesquisa, os corpos que dançam e que contam de si a partir de suas histórias de vida, de afetos, de dança e de Ânima. Esta é uma construção da memória estética destes corpos e apresentará suas diferentes formações técnicas e experiências cênicas, como artistas que narram e como artistas que dançam. Apresento aqui um pouco da trajetória, ainda que resumida, de Eva Schul e dos criadores-intérpretes participantes desta pesquisa e como chegaram até Eva e Ânima. Assim, apresento um tipo de história, constituído através das memórias que lhes foi possível acessar naquele breve tempo-espço da entrevista. No dizer de SARLO (1997, p. 126): “Não se é artista de uma só maneira porque a rede invisível de experiência e cultura, razão e imaginação, do que se sabe e do que nunca se poderá saber, é tecida sempre com fios diferentes”. Assim, é através desses corpos dançantes que se narram, cada um à sua maneira, que o passado da Ânima, nesta pesquisa, se faz presente. Ao apresentar Eva Schul, e a Ânima, apresento os princípios técnico-poéticos que operam em seu fazer dança que é levado à cena pela companhia.

Os artistas apresentados são: Cibele SASTRE, Eduardo SEVERINO, Viviane LENCINA, Emily CHAGAS, Tom NUNES, Bianca WEBER e Mônica DANTAS, orientadora desta pesquisa.

Cabe destacar que a participação de Mônica Dantas como uma das figuras-chave para a construção desta pesquisa justifica-se pela sua significativa contribuição na trajetória da Ânima enquanto sujeito dançante que participou da montagem e das apresentações de diversos espetáculos da companhia desde o seu início. Uma parte do material que aqui consta sobre **Caixa de Ilusões** pertence à Mônica, mas cabe ainda salientar que ela, além de participar como criadora-intérprete, deu a Chantal, sua personagem, uma longa existência. Além de várias apresentações, o solo de Chantal, além de recriado, foi tema de pesquisa para pensar nos processos de recriação de obras coreográficas. Assim, nas memórias de Mônica, deslizam ainda vivas as inspirações, as referências, as sequências de movimento, enfim, todo um material que se mostrou fundamental para o enriquecimento da pesquisa.

Não insisti em uma precisão de datas por parte desses artistas, pois estas devem estar registradas em algum ‘lugar de momento’ em outros documentos, álbuns, portfolios, aos quais não tive acesso. Detive-me em ‘desacomodar’ o passado desses corpos e fazê-los, através de suas lembranças, mesmo que descontínuas, deslizar até este tempo-espço em forma de história, contada por esses corpos que dançam.

Em alguns trechos eu, enquanto pesquisadora, também me incluí na apresentação dessas histórias, pois não me aparto dessa construção, já que minhas intervenções me conferem um lugar de participação, mesmo que secundária, na construção dessas memórias narradas. Esses relatos revelam as trajetórias em dança e pela dança que se constituem em um fazer corporal como escolha de vida que reescreve estas narrativas, que modificaram suas vidas (seja em mudança de cidade, profissão ou percepção) a partir e pela Ânima.

2.1 Eva Schul e Ânima Companhia de Dança



Figura 5 – Eva Schul. Revista Noize (2018).

Eva Schul é o elemento central para a construção de uma narrativa sobre a *Ânima Companhia de Dança*. Pioneira no trabalho com dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no ensino da dança em nível universitário, Eva dedicou e dedica toda a sua vida à dança, tanto na construção de uma técnica e poética singulares, quanto na produção de obras coreográficas. Através de sua direção, a *Ânima* tornou-se referência em dança contemporânea. Eva atua como professora, diretora, coreógrafa e gestora e vem desde os anos 1970 construindo uma extensa e significativa produção artística na cena contemporânea, através de obras coreográficas, construção de espaços para a prática e o ensino da dança e gestão de projetos relevantes para o campo das Artes Cênicas. A vida e obra de Eva Schul já foi amplamente pesquisada e registrada por DANTAS (2013), WEBER (2018), dentre outros. Aqui me cabe um apanhado geral de uma história de vida e de arte para que seja possível entender que essa história fez e faz com que a *Ânima* seja a companhia que é. Na *Ânima* estão as vivências, as experiências, os posicionamentos, a técnica, a poética e toda a formação que Eva construiu. A *Ânima* é o corolário da história de Eva e Eva é a essência da *Ânima*.

Eva se diz uma “aquariana” de espírito livre, uma andarilha movida pela dança, então, mesmo que haja uma certa ordem cronológica nesta narrativa, ela contém várias idas e vindas de Eva, pois ela se construiu enquanto bailarina, coreógrafa, diretora, professora e gestora em várias partes do mundo. Assim, algumas datas se sobrepõem porque Eva viveu várias experiências ao mesmo tempo. Desde seu nascimento, viveu e trabalhou em vários lugares, cada um com suas especificidades e em épocas diferentes, em que o contexto social, político, econômico etc. influenciou os seus modos de fazer dança, limitando ou ampliando as condições de possibilidade de sua carreira. Eva nasceu em 3 de fevereiro de 1948, na província italiana de Cremona, em um campo italiano de refugiados da Segunda Guerra Mundial. Como aponta Dantas (2013), os pais de Eva, judeus húngaros e sobreviventes do nazismo, chegaram ao Brasil em 1956, entrando no Rio Grande do Sul pelo Uruguai. Eva optou, ao atingir a maioridade, pela cidadania brasileira, pois até então, era apátrida.

A trajetória de Eva na dança iniciou na infância, com o ballet clássico, em Porto Alegre, com a professora Maria Júlia da Rocha (1956-1964) (DANTAS, 2013), na Escola de Artes Landes. Conheceu a dança moderna no 1º Congresso Nacional de Dança em Curitiba, mas seguiu sua formação em ballet. Eva contou que em 1964, foi para Nova Iorque estagiar no New York City Ballet: *“Quando eu fui para o New York City Ballet,*

a primeira coisa que eu descobri foi que eu não sabia ballet. Eu tinha condições, eu tinha aura, mas eu não tinha técnica porque isso não era bem trabalhado aqui em Porto Alegre. Lá mesmo eu me dei conta de que o ballet não tinha nada a ver com a minha vida, que era só sacrifício sem prazer, então eu larguei tudo”.

Em seu retorno à Porto Alegre, Eva seguiu seus estudos com Tony Petzhold (1914-2000) e iniciou o curso de artes plásticas na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), mas pouco antes de concluir, largou tanto o curso quanto o ballet e se mudou para o interior do Rio Grande do Sul, e viveu uma curta experiência em uma comunidade rural autossustentável, que criou com um grupo de amigos. Eva voltou a Porto Alegre e, no período entre 1965-1973, atuou como bailarina solista, professora, coreógrafa e diretora da Escola de Artes Landes e do Grupo de Dança Moderna Landes, onde começou a investir de modo mais aprofundado em práticas corporais de experimentação. Eva relatou: *“Comecei a ensinar o que eu achava que podia ser uma dança moderna, que na verdade era muito mais expressão corporal. Essa coisa maluca eu chamava de ‘laboratório em dança’ porque eu não sabia nem nomear o que eu estava fazendo porque era novo demais”*. Como aponta Dantas (2013), este laboratório, anos mais tarde deu origem ao Grupo |Mudança, fundado em 1976, período em que a dança começava a se configurar para algo diferente do ballet clássico, com uma abordagem mais contemporânea.

Segundo DANTAS (2013), no início dos anos de 1970, já tendo rompido com o ballet, Eva voltou sua atenção à Dança Moderna (despertada em 1960, no Congresso Nacional de Dança, em Curitiba/PR), viajando para o Uruguai, onde estudou Dança Moderna com Elsa Vallarino e, através de Hebe Rosa, teve contato com a técnica de Rudolf Laban (1879-1991). Viajou também para a Argentina, onde começou a estudar a técnica de Martha Graham (1894-1991) que, segundo Eva, era a técnica de dança moderna que era trabalhada na época e feita por pouquíssima gente no Brasil. Suas mestras nesta técnica, como aponta DANTAS (2013), foram Renate Schottelius (1921-1998) e Ana Itelmann (1927-1989).

Eva contou que em 1975 conheceu Alvin Nikolais (1910-1993), quando sua companhia, a Nikolai Dance Theatre se apresentou em Porto Alegre: *“O Nikolai veio se apresentar e pedi para ele dar uma olhada no que eu estava fazendo e me dizer se eu estava louca ou se havia algo potente ali. Ele, então, me convidou para ir embora com ele. Entendi que o que eu estava fazendo não era tão louco assim”*. Eva passou

longas temporadas em Nova York estudando com Nikolai e, principalmente, com Hanya Holm (1893-1992), como aponta Dantas (2013), que era bailarina e assistente de Mary Wigman (1886-1973). Eva viveu, nesse período em Nova York, toda a efervescência da dança pós-moderna, em eventos e happenings realizados pela Judson Church.

Na sua volta, Eva seguiu ministrando suas aulas, mas já com toda uma base técnica que vivenciou com Nikolai, inaugurando o Espaço e o Grupo Mudança (1976). Assim, Eva pôde se dedicar a construir e ensinar uma dança voltada para as possibilidades do corpo enquanto veículo de um discurso, aberto a experimentações que levassem a uma expressão própria e que proporcionasse um diálogo direto da obra com o público.

Como explica DANTAS (2013), o Espaço Mudança constituiu-se quase como uma “comunidade utópica”, pois através das mais diversas linguagens e expressões artísticas, compartilhadas através de palestras, espetáculos, exposições e performances, viveu a intensidade e criatividade dos alucinantes anos 1970 na área das artes. Neste espaço, Eva Schul criou, coletivamente, o espetáculo *Um Berro Gaúcho*, 1977, em parceria com os músicos Toneco da Costa e Carlinhos Hartlieb (1947-1984). A coreografia, que fala de uma identidade regional, foi inspirada em Sepé Tiaraju, guerreiro indígena brasileiro, considerado santo popular e declarado “herói guarani missionário rio-grandense”, a coreografia reúne tanto a experiência de Eva na comunidade rural que ajudou a criar quanto em seu período em Nova York. Ainda com o Grupo Mudança, cria *Metamorfose* (1978) e *Alice* (2004), com música especialmente composta por Celso Loureiro Chaves.

Em 1978, Eva foi chamada a Curitiba/PR, pelo diretor Antônio Carlos Kraide, para ser a preparadora corporal do musical **Os Saltimbancos** e, no ano seguinte, para ministrar uma oficina para atores do Teatro Guaíra, passando a dar aula de dança moderna no Ballet Teatro Guaíra. Segundo Dantas (2013), essa companhia de ballet clássico, fundada em 1969, naquele momento tinha um novo diretor (Marcelo Machioro), que abriu a possibilidade de trabalhar com uma perspectiva mais contemporânea de dança. No ano seguinte (1980), integrou o corpo docente da Escola de Dança e do Curso Livre de teatro, ambos do Teatro Guaíra, para então, em 1984, participar da criação, junto a um grupo de professores, dos cursos superiores de dança e teatro da Fundação Teatro Guaíra (FTG) em convênio com a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR). Como explica Dantas (2013), Eva ministrou aulas de dança moderna, expressão corporal, terminologia da dança, improvisação, composição e metodologia do ensino da dança. Junto a isso tudo, se torna diretora e coreógrafa do Grupo de Dança da FTG/PUC.

Em sua temporada no Paraná, Eva fez uma extensa e significativa produção coreográfica, como cita DANTAS (2013): **Cantiga para ninar gente grande** (1984), **Ecos do silêncio** (1983), **Reflexos do espelho** (1985), **Jungle** (1986), **Hall of mirrors** (1986), **Pantanal** (1987), **Tiro liro livre** (1988) e **Reflexos** (1989), dentre outras. Segue salientando a autora, que Eva também trabalhou em Florianópolis, onde criou **Mater filis** (1990), para o grupo Ballet Desterro, e **Canções** (1991), para o Álea Grupo de Danças. Após sua produção no Paraná, mais uma vez, Eva necessitou reinventar a si e a sua dança. Seu vasto conhecimento, fruto de suas tantas e variadas experiências vividas no exterior, necessitavam de uma organização para que tivessem uma identidade própria e seu próprio modo de ensinar: o fazer dança de Eva Schul. Como ela mesma relatou: *“No momento em que eu aceitei ficar no Brasil eu pensei: Eu tenho esse conhecimento enorme de dança, tenho tudo que é tipo de experiência que ninguém tem, só tenho que organizar para que seja meu, para que se torne a minha própria expressão e foi assim que me tornei professora e coreógrafa”*. O processo para passar de bailarina a mestra e coreógrafa, como contou, não foi fácil: *“Me sentia impotente por não estar no palco. Eu não podia dominar tudo, os holofotes não estavam mais em mim, e sim no outro que estava fazendo o que era meu. Então, foi um processo doloroso”*. Passado esse início, Eva descobriu, segundo ela, sua paixão: ensinar.

Chegamos então ao início dos anos 1990: Eva retornou a Porto Alegre e criou a Ânima Companhia de Dança, tema desta pesquisa. Destaco, dentro da profícua atuação de Eva, sua participação na política como gestora no extinto IEACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul), primeiramente como coordenadora de Dança (1995) e após, na direção do Instituto, em duas gestões: de 1997 a 1999 e de 2003 a 2005. Eva contribuiu para o acesso da população gaúcha às diversas linguagens artísticas e estéticas; e o aprimoramento na formação de artistas criando, inclusive, o festival Conesul Dança e o projeto de uma escola oficial de dança da Secretaria do Estado da Cultura, o Centro de Formatividade em Dança.

Em 1999, criou o Coda, (Centro de terapia corporal e dança), espaço onde desempenhou as funções de como professora, diretora e terapeuta corporal. O espaço funcionou até 2008. Atuou também como gestora do Projeto Usina das Artes, Coletivo de Dança da sala 209 da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, onde ministrava cursos e aulas regulares de dança contemporânea, bem como montagem de coreografias, ensaios e apresentação de espetáculos, no período entre 2004 e 2017. Trabalhou nos projetos

municipais: Grupo Experimental de Dança (GED) e Cia Municipal de Dança de Porto Alegre.

O Projeto Dar Carne à Memória (DANTAS e SCHUL, 2010), contemplado com o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança/2009 e realizado em 2010, tornou disponível parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de coreografias de Eva Schul, criadas entre 1977 e 2002. Foram realizados dois espetáculos: um composto por coreografias de grupo (Dar Carne à Memória I) outro composto por coreografias solo (Dar Carne à Memória II), além de conferências e produções documentais em vídeo e livro.

Em 2015, em comemoração aos seus 45 anos de carreira e 25 anos da Ânima, foi desenvolvido o Projeto Eva Schul: Corpo e Memória. Financiado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal, constituiu-se em uma celebração dos 45 anos de carreira de Eva Schul. Composto por espetáculos (especialmente Miragem - Marina Mendo, 14 de junho a 5 de julho de 2014) oficinas, exposições e apresentação de documentários sobre a coreógrafa. Eva Schul também protagonizou uma das edições de Figuras da Dança: série de documentários produzidos pela São Paulo Companhia de Dança (2013) sobre os artistas (bailarinos, professores, coreógrafos, diretores) mais expressivos da cena contemporânea. Cabe destacar sua atuação como professora na Cia Municipal de Dança Caxias do Sul e na Companhia Municipal de Dança de São Leopoldo.

Dentre tantas premiações que Eva recebeu, destaque: A titulação “notório saber”, do Ministério da Educação e da Faculdade de Dança da PUC-PR, 1988; Honra ao Mérito do Centro Cultural Guaíba, 1996; Prêmio Estímulo Funarte, 1996; Prêmio Açorianos de melhor coreografia por Quina do Tempo, 2007; Prêmio Funarte Klauss Vianna, por Tão Longe, Tão Perto, 2008; Prêmio Donna: Mulheres que inspiram, pelo Jornal Zero Hora, Porto Alegre, RS, 2016; Medalha de Ordem de Mérito da Cultura do Brasil, entregue em mãos pela então presidenta Dilma Rousseff, em 2016.

A atuação singular de Eva Schul na formação de artistas (bailarinos, atores, performers), técnica e artisticamente, foi pontuada pela a bailarina Cibele Sastre: *“A Eva tem esse poder, esse talento de extrair da gente o que a gente mesmo não acredita que pode dar. É o estímulo que a Eva nos dava sempre, de termos vida própria, de não sermos bailarinos que se restringem a ideia única, mas a ideias múltiplas, que se multiplicam por meio da gente. A Eva é uma lenda. A história dela é muito rica, muito*

inspiradora e ela é muito generosa, ela acolhe, ela seduz e quando tu vês, tu estás fazendo tudo que ela quer”.

Nessa direção, Mônica Dantas abordou a atuação de Eva como formadora de artistas desde a época em que voltou a Porto Alegre: “Ela não escolheu os melhores bailarinos clássicos, nem os mais virtuosos, ela escolheu os bailarinos pela vontade de construir algo junto a ela, pela disponibilidade de experimentar e de se construírem na técnica dela”. A bailarina ressaltou que esta é uma característica que Eva mantém até hoje. Viviane Lencina relatou que, quando se mudou para Porto Alegre, Eva lhe deu um forte suporte emocional: “A Eva tem essa coisa de ser nossa mãe. Eu estava longe da minha família, não conhecia ninguém, só o pessoal da dança. Ela me levava para a casa dela, eu sentava no colo dela e chorava”. Emily Chagas também se referiu a isso: “Foi a generosidade da Eva que permitiu que eu tivesse a oportunidade que eu precisava para não parar de dançar por não ter condições financeiras, foi a mestra que me deu todas as ferramentas para que eu pudesse seguir minha jornada pessoal”.

Toda a vivência de Eva Schul colaborou para que ela desenvolvesse um modo próprio de ensinar, coreografar e dirigir e se tornasse um expoente na dança contemporânea. Nesse sentido, Viviane salientou: “O nome Eva Schul abre qualquer porta. Ela vivenciou toda aquela loucura de Nova Iorque, onde tudo começou, ela dançou com todo mundo, ela conhece todo mundo, ela é uma estudiosa, o que tu precisares de dança ela sabe e ela vai te passar, então não tem porque estar com outra pessoa se temos ela, conhecida mundialmente”.

Toda a experiência de Eva permitiu que ela pudesse fazer escolhas e esse é, segundo ela mesma, um de seus primeiros ensinamentos: “Quando eu ensino, a primeira coisa que eu faço questão que os meus alunos aprendam é que eles têm que fazer muito, mas também têm que fazer escolhas. No momento em que se tem conhecimento tem que haver uma seleção e uma escolha dos caminhos que servem para o objetivo que se tem”. Eva Schul escolheu a Ânima. Na teoria junguiana, ânima se refere à alma. Abrange a psique e o espírito. O princípio feminino da personalidade humana. A materialização do feminino no subconsciente humano. À alma cabe a tarefa de buscar a experiência da plenitude. No nome da companhia, a essência do trabalho de Eva Schul: levar à cena as complexidades do ser humano e a busca do sujeito pela experiência da plenitude. Sua companhia atua enquanto lugar de memória e seu fazer dançante costura os aspectos funcionais, materiais e simbólicos deste lugar.

A Ânima Companhia de Dança, segundo Eva Schul, iniciou sua história já como uma companhia profissional. Ela relatou que seu interesse era que a companhia participasse de mostras de dança em vez de festivais amadores de caráter competitivo: “Quando vim de Curitiba para cá [Porto Alegre], no final de 1990, reuni um pequeno núcleo de pessoas que já haviam trabalhado comigo e remontei um trabalho de Curitiba para que eles fossem ao Rio de Janeiro, pois eu era convidada de um festival, então a Ânima já começou dançando. Eu nunca considerei a Ânima uma companhia amadora”.

Na definição de Eduardo Severino: “A Ânima é uma companhia de dança contemporânea brasileira que se f* para continuar existindo”. O bailarino se referiu a Ânima ter, atualmente, um elenco totalmente renovado, não porque os bailarinos mais velhos não deem conta da exigência do trabalho da companhia, mas por precisarem ter uma fonte de renda além da dança: “Quase todo mundo que foi da Ânima é professor universitário ou está fora do Brasil. O único que continua dançando com ela, de fato, sou eu, que não escolhi ser outra coisa, eu escolhi ser dançante”. A fala de Bianca Weber segue na mesma direção, quando apontou a dificuldade de manter o mesmo elenco ao longo do tempo: “Isso acontece principalmente pela falta de estrutura que se tem, a dificuldade de conseguir manter o grupo. Eu gostaria muito que conseguíssemos mais oportunidades de trabalhar com um elenco completo, de ter um desenvolvimento, que todos os anos pudéssemos lançar ideias e trabalhos novos, mas é muito difícil. A gente podia fazer tanto mais se conseguíssemos realmente ter condições financeiras”.

Como apontou Bianca: “A Ânima, mais do que uma companhia, é um grupo de formação continuada”. É dessa forma que a bailarina descreve a companhia, como uma escola que já formou muitos profissionais que contribuem para a arte e para a dança: “tanta gente que luta, que resiste e que faz a diferença dentro do meio”. A bailarina se refere à Eva Schul como uma grande formadora e ao mesmo tempo uma eterna aprendiz, pois está sempre atualizada, sempre estudando e se apropriando cada vez mais conhecimentos que ajudam a aprimorar sua técnica e seus modos de utilizá-la na composição das obras.

Eva Schul faz da Ânima seu veículo para provocar o questionamento acerca da sociedade contemporânea na construção do sujeito: os discursos pelos quais é interpelado, as normas que o constituem e como isso atua na psique e nas relações do sujeito com o

tempo, com o espaço e com o outro. Como salienta a bailarina Bianca Weber: *“A Eva tem uma grande responsabilidade social com a arte dela, com os temas que ela desenvolve”*. A dança contemporânea é a ferramenta que Eva Schul utiliza para discursar e problematizar os tabus de cada época. Sua dança está conectada a seu tempo e diz sobre ele. Tom Nunes reforçou, dizendo: *“A Ânima expõe a realidade pura através de um discurso político constante, apresenta a visceralidade nua e crua, a expressão do que tu és como pessoa e a dramaturgia do movimento, que é atemporal. É visceralidade total. Se não, não é Ânima”*.

Para Eva Schul, *“dança não tem que ser racional, dança tem que ser mágica. É arte. Tem que ser mágica acima de tudo, mas não a mágica circense, espetacular, não tem nada a ver com isso. Dança contemporânea é o oposto disso. É a mágica do instante em que se percebe que o outro sentiu alguma coisa com o que foi dado a ele, que ele saiu de lá movido de alguma maneira”*.

Diferente de outros estilos, a dança contemporânea escapa de definições precisas, mas, DANTAS (2005) propõe expandirmos a ideia de dança contemporânea para cena contemporânea, pois diversas produções artísticas compartilham de várias características, como o cruzamento de diversas linguagens artísticas, como o teatro, a performance, a música e as artes visuais, bem como se utilizam de referências diversas, sem se filiarem totalmente a um ou outro estilo ou proposta.

A linguagem que a dança contemporânea utiliza, segundo Eva Schul, se assemelha a da música, em relação à forma, tempo, espaço, ritmo e movimento e, principalmente, no método de perguntas e respostas, que pode ser entre um solo e um coro, entre o refrão e os versos, o cânon, a fuga, o minimalismo etc.: *“A dança contemporânea, assim como a música, pode ser uníssona, ou seja, todo mundo dançando ao mesmo tempo, mas se torna linear. É muito importante entender que a coreografia, assim como a música, se for linear, se torna monótona”*. Para romper a linearidade da dança, a coreógrafa propõe o uso da surpresa: *“É aí que entra o jogo, para quebrar a linearidade. Como é que se cria surpresas? Com teoria. Podemos desconstruí-la se quisermos, mas é a melhor ferramenta para fazer com que algo que não seja um tédio”*.

Eva ensina que, na dança contemporânea, presente, passado e futuro estão sempre mesclados, por vezes simultâneos. Nesses planos temporais as histórias não precisam ser lineares, podendo trazer para a cena várias reminiscências ao mesmo tempo. Essa ideia

se articula a essa pesquisa, no sentido de que as várias narrativas trazidas aqui não são lineares, os acontecimentos não são isolados, nem os significados que eles carregam. A questão temporal, como ensina Eva, tem menos a ver com o ritmo (lento ou rápido) e mais com a maneira que nos portamos em relação a ela: *“O melhor exemplo é o de que o homem ocidental acredita que passa através do tempo e o homem oriental fica parado e o tempo passa através dele”*. Nas danças tradicionais (como o ballet clássico, por exemplo), a forma (no sentido de pose) é o mais importante, mas na dança contemporânea, como salienta a coreógrafa, não interessam tanto as formas, mas o caminho entre cada uma delas, ou seja, como se vai de uma forma à outra é que se torna dança.

Segundo Eva, *“o que acontece no palco é comunicação e seu fluxo não pode ser interrompido. Primeiramente a comunicação é visual, então, observação é fundamental, temos que aprender a observar, também por isso é que fazemos dança, para que os outros nos olhem”*. Nessa comunicação, a verdade em cena é fundamental. Não se pode mentir com o corpo: *“Se o que eu vejo no teu corpo não condiz com o que tu vais me dizer depois, eu não acredito, eu sei que é mentira e não tem como acreditar em alguém que está mentindo com o seu corpo”*. A questão do corpo que dança enquanto corpo que fala é abordada por SETENTA (2016) quando propõe, através do conceito de “fazer-dizer” (p. 13), que dentre os vários modos pelos quais o corpo fala, existe um que inventa seu modo próprio de dizer de si, que produz sua fala de dentro da fala, de acordo com aquilo que fala.

É nesse sentido que entendo a fala de Eva sobre sua dança ser, antes de qualquer coisa, uma filosofia: *“Ela é um discurso, e para que ela seja um discurso o corpo tem que saber falar”*. Com sua dança, Eva coloca em movimento a ideia de corpo enquanto produtor de uma fala, que traz suas verdades à cena. Para construir essa bagagem, ela pontuou que antes da técnica, vem uma filosofia: *“Quando tu decides ‘o que’ (e tu tens que decidir, porque este é o teu corpo) depois é que tu vais ver o ‘como’. Isso significa que a gente tem que acreditar naquilo que a gente quer fazer, senão não vale nada.”*

O corpo que dança, que é corpo-discurso e que é também corpo-memória, fala de si e para si, fala sobre o outro e para o outro. Assim como a narrativa, o corpo é uma construção discursiva que revela o si nos níveis consciente e inconsciente, como uma memória escrita que revela em suas (entre) linhas as marcas, cicatrizes, filiações, desejos e frustrações. Então, é preciso, além de escolher o que serve ao interesse da dança que se

quer fazer, buscar os caminhos para chegar nesse corpo que dança. Como relatou Eva: “Hoje em dia um artista, um bailarino, não é exclusivamente clássico ou contemporâneo, ele é um bailarino que serve para aquela dança, seu corpo foi construído para fazer aquilo. Então, fisicamente ele tem que estar apto a qualquer possibilidade, ele tem que ser eficiente”.

Um corpo eficiente para dançar precisa ser construído através de uma ou mais técnicas, um conjunto de ações com intenções específicas que combinadas para atingirem um resultado, ou seja, que possibilitem que o corpo esteja preparado e disponível para dançar. A técnica envolve um conhecimento que é aplicado. Dantas (2020, p.31) aborda o termo *techné* para introduzir a ideia de conferir uma habilidade no fazer. Um corpo está habilitado a fazer dança quando seu movimento passa por um processo de *techne*, uma atividade com regras definidas que ensinam algo para conferir uma habilidade, um saber fazer.

O corpo carrega saberes, construídos a partir de informações que lhe são dadas através de suas diversas experiências. Esses saberes marcam os corpos e se tornam parte deles, estando disponíveis a qualquer momento em que sejam solicitados. É isso que constitui uma técnica corporal, um conjunto de movimentos e procedimentos aprendidos que são utilizados com intenções e fins específicos para um determinado tipo de dança. Técnica não se trata apenas de um conjunto de movimentos a ser ensinado ao corpo, mas elementos, que ao serem inscritos no corpo, o transforma, tornando-o disponível para executar o que se pretende. Esse entendimento baseia-se em (DANTAS, 1999), quando aponta técnica como “tipo de conhecimento que pode ser ensinado, um saber fazer que pode ser continuamente reinventado, tornando-se um formar” (p. 30-31). Nesse sentido, segundo a autora, técnica em dança se refere ao modo como o corpo se movimenta para dançar. A técnica informa e facilita a manifestação da dança no corpo.

Como aponta DANTAS (2020, p. 37), “um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivados e construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparentemente)”. Os elementos, uma vez incorporados, fazem parte do corpo, tornam-se “naturais” e podem ser acessados em qualquer tempo-espço dançante. Uma técnica não é necessariamente fechada em si mesma, há uma certa flexibilidade para que novas informações dialoguem com as anteriores e sejam incorporadas, criando ou modificando os saberes já existentes.

Quando uma técnica é ensinada, há uma ampliação e uma reorganização dos saberes do corpo. Para tanto, cada técnica exige, como aponta RESENDE (2018, p. 21) “uma disponibilidade e estado de corpo, diferindo umas das outras não somente pelas formas e visualidades, mas principalmente pelas atitudes e bases de movimento que valorizam e lhe dão visibilidade”. Cada técnica trabalha com elementos específicos e que são ensinados também de formas específicas, com pedagogias específicas. Nesse sentido há, em certa medida, uma constante atualização de uma técnica, mesmo que corresponda a um estilo específico de dança, como a técnica do ballet clássico, da dança moderna, do jazz, etc.

Os modos de fazer e ensinar dança de Eva Schul são constantemente alimentados pelo estudo contínuo que ela realiza em torno do movimento e do corpo que dança. Ela trabalha com uma técnica plural, cruzamento de suas mais variadas vivências em dança. Estudou ballet clássico, dança moderna, dança pós-moderna, yoga, tai chi chuã, dentre outras técnicas que acabaram por lhe fornecer elementos que, ao longo do tempo, foram sendo experimentados, selecionados, descartados, levando a constituir um modo singular de preparar o corpo para dançar. Dessa forma, suas aulas têm uma assinatura própria.

As aulas promovem uma apropriação e um desenvolvimento dos elementos técnicos e estéticos a partir de uma característica específica: a estrutura básica da aula, a sequência progressiva de movimentos é sempre a mesma e é repetida em todas as aulas. O que muda periodicamente são as composições coreográficas do final da aula. Esta estrutura permite que o bailarino se concentre apenas na execução dos movimentos, sem precisar pensar em qual movimento vem a seguir, pois a sequência da aula já foi memorizada através da repetição. A sequência da aula, uma vez incorporada, promove uma economia de energia, pois o bailarino pode focar sua atenção apenas em entender no próprio ato, como aquela movimentação pode tornar seu corpo mais disponível, criativo e potente.

Na opinião da bailarina Bianca Weber, a base técnica da aula ser sempre a mesma, é um fator positivo: *“Eu gosto de saber essa base da aula e desenvolver mais coisas em mim, perceber detalhes que antes eu não percebia. Eu faço a aula da Eva desde 2010 e percebo que a cada aula descubro algo novo que serve ainda mais para o meu corpo”*. A bailarina ressaltou que a cada aula consegue refinar sua movimentação: *“Percebo que dominando a sequência da aula eu consigo pensar numa amplitude diferente, numa textura diferente”*. Salientou ainda que a aula de Eva é muito rica em detalhes e que todos dialogam para trabalharem o corpo de modo integral.

A técnica envolve algumas regras e modos de operar com elas. Como ressalta Dantas (2020, p. 31), quando retoma o pensamento do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), uma reinvenção da técnica se dá quando suas regras e operações podem ser definidas durante a própria criação, o fazer inventando o próprio modo de fazer no momento da execução, se tornando assim, uma formação e um ato criativo, que também se evidencia no processo de criação de coreografias. Desse modo, é possível que o próprio fazer invente o modo de fazer, em uma dimensão criativa, modificando a técnica.

Técnicas de dança resultam de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas e estéticas de coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados por um contexto histórico e social, mas também por um contexto poético, por um contexto de criação de obras coreográficas (DANTAS,1999, p. 44).

A formação de um bailarino envolve o contexto no qual está sendo construído o trinômio informação-operação-criação. Tendências estético-filosóficas de uma época também são considerados na formação de um bailarino e na construção e atualização de uma técnica. O contexto social e cultural interfere, em certa medida e de diferentes formas, no fazer dança, tanto na preparação corporal quanto na criação de uma obra. A técnica prepara o corpo para dançar, seguindo princípios que servem aos fins estéticos e aos interesses do coreógrafo em cada obra coreográfica. Na *Ânima*, os bailarinos, mesmo dançando em outros grupos, fazendo ou dando aulas de outros estilos e participando da criação de outras obras, também se constroem na aula de Eva. A ideia é que haja uma mínima padronização, não somente em relação aos elementos técnicos, mas da compreensão mais ampla de todo o conceito poético no qual a técnica com a qual Eva trabalha está estruturada.

A poética, como aponta PASSERON (1997) trata do que a conduta humana tem de criadora. Envolve todo o processo de instauração de uma obra, entendida como objeto único, mesmo que repetido inúmeras vezes. Nesse contexto percebe-se como fundamental o comprometimento do autor ou autores com a obra, desde o início de sua execução. Mesmo que para o autor a poética tenha seu objeto de estudo delimitado, qual seja a atividade criadora, o campo de investigação em que tal conduta pode ser percebida se mostra estendido. Investigação e criação dialogam na construção da obra, buscando conhecer seus caminhos procedimentais, as trajetórias possíveis do pensar, do perceber e do fazer, compondo não uma poética particular, mas poéticas, no plural.

Como afirma DANTAS (1999, p.42-43), “em arte, poéticas são as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras”. As poéticas tanto carregam quanto são orientadas pelas inspirações, as visões de mundo, os acontecimentos de determinada época, o pensar e fazer Arte. A poética envolve tudo o que acontece em um processo de instauração de uma obra, desde sua idealização, a temática escolhida, a preparação corporal e as técnicas utilizadas no fazer dança. A autora também coloca que a poética é a marca do artista, é sua assinatura grafada na obra, seu estilo. O artista desenvolve, no próprio fazer criativo e no uso de uma ou mais poéticas, poéticas próprias.

A estrutura geral da aula proposta por Eva é composta de três momentos que não estão rigidamente delimitados, mas que vão avançando sutilmente: o início no chão, em que os bailarinos estão sentados; a parte no centro, com o trabalho nos níveis médio e alto e as composições coreográficas. A técnica com a qual Eva Schul trabalha, seu fazer dança, foi analisada por Fellipe Santos RESENDE (2018) em sua dissertação de mestrado no PPGAC/UFRGS intitulada “Enrola um, dois, três até a cintura...”: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. São apresentados elementos e procedimentos que são fundamentais para a construção de um conceito em dança que é estético, técnico e poético.

O princípio do peso e do esforço mínimo é central na técnica de Eva Schul, bem como os movimentos e elementos que o enfatizam, como aponta RESENDE (2018, p.77): alavanca, pêndulo (swing), lançamento e/ou abandono do segmento, a curva por cima (momentum ou over curve). A partir destes movimentos, o peso não age contra a força da gravidade, pelo contrário, o corpo se abandona à força da gravidade, para que seu corpo não precise fazer força controlando o movimento. Isso permite o uso inteligente da energia, por isso o esforço mínimo. Essa concepção encontra sentido quando Viviane Lencina relatou: “Quando tu aprendes a usar o teu corpo, tu entendes que não precisa fazer força e o movimento acontece”. Daí deriva a sequência técnico-poética que dá nome a esta pesquisa: swing · momentum · impulso, que aqui utilizo para falar de lançamento, *gap*, queda e recuperação.

O estudo da quantidade de energia usada no movimento começou a se legitimar, como ensina Eva, a partir de Rudolf Laban, que salientava as gradações entre tensão, relaxamento e release, entendidas como definidoras das qualidades do movimento. “Eu uso muito a técnica desenvolvida por Bartenieff, que era fisioterapeuta e se uniu ao Laban e desenvolveu uma técnica mais eficiente para bailarinos e/ou pessoas que

usavam o corpo porque ela via que elas se machucavam muito". O movimento consciente, que se dá em cadeias, Eva denomina de "moção" e, segundo ela, é o que interessa na dança contemporânea. Moção tem relação com a qualidade, que é o modo pelo qual o gesto é realizado, por isso através do mesmo gesto é possível expressar coisas diferentes.

O movimento do tempo presente e sua imprevisibilidade são marcas da nossa contemporaneidade e a dança contemporânea expressa e constrói esse movimento em uma poética da não-repetição, da não-conformidade de corpos e movimentos pré-estabelecidos e historicamente estáticos nas expressões clássicas do Ballet. Eva reafirma traços de sua poética ao dizer que: *"Ritmo em dança contemporânea é diferente porque ela é pulso. Ritmo tem o problema de colocar o público para dormir. Quando é quadrado é muito chato, tu já sabes que de oito em oito tempos ou de quatro em quatro vai acontecer alguma mudança no movimento. Mais previsível impossível e ninguém quer ver coisas previsíveis, ainda mais em um mundo contemporâneo em que é tudo rápido, tudo muda ligeiro"*.

Outro elemento fundamental com o qual a coreógrafa trabalha é o fluxo: *"Eu trabalho com o fluxo contínuo, mas utilizo algumas quebras para que ele não se torne linear. É preciso escolher o fluxo do movimento que interessa para a dança que se pretende fazer"*. O fluxo contínuo consiste em não haver paradas bruscas no movimento, ele ocorre em encadeamento. O corpo deixa-se fluir, sem rigidez, porém, sem abandonar-se totalmente, há um certo controle na condução do movimento, para que este seja conectado a outro, sem paradas entre o uso de um segmento e outro do corpo. Há uma sensação de fluidez quando a frase coreográfica ocorre em um contínuo.

O fluxo contínuo envolve a utilização do peso e do esforço mínimo, já abordado anteriormente, que envolve a regulação do uso da força na realização do movimento, para evitar tensões desnecessárias. Dessa forma o movimento se torna fluido e sequencial, sem que haja uma parada entre uma frase e outra de movimento, mas uma transição suave, por isso fluida. RESENDE (2018, p.100) aponta a relação entre o fluxo contínuo e a modulação tônica, presente na técnica que Eva utiliza. Como aponta o autor, o deslocamento do uso muscular para um foco maior no trabalho das articulações, possibilita ao bailarino regular o tônus muscular e deixar o movimento mais fluido. Isso não significa apartar o bailarino de todo o seu sistema muscular, mas promover uma economia energética, o esforço mínimo.

O trabalho com a mobilidade da coluna vertebral Eva traz como a noção de uma coluna “espiralada”, que segundo ela, foi primeiramente proposta por Martha Graham, mas trabalhada de outra forma: *“Trabalho a fluidez da coluna, a coluna espiralada, as espirais, que é uma novidade na dança, um pensamento novo que vem da física quântica, que foi quando descobrimos que o centro de equilíbrio do movimento pode estar em qualquer lugar do espaço e não necessariamente no centro do nosso corpo”*. Como a questão central da dança contemporânea, ainda segundo ela, foi a descentralização não só do corpo, mas da psique, a física quântica ajudou a reforçar e legitimar esse pensamento de que coluna fluida permite outros tipos de movimentação que não tinham sido experimentados até então: *“Então, mais uma vez, voltamos à questão básica, que é a física, a questão do corpo no espaço”*. A relação do bailarino com o espaço é trabalhada por Eva não apenas no sentido de que o corpo ocupa um lugar, mas constitui um jogo de forças entre o corpo e o espaço, as interações entre o interior e o exterior ao bailarino. Relacionar pode ser dialogar, discutir, duvidar. Na aula de Eva Schul, essa relação possibilita desenhar formas, flutuar, cortar, furar a massa do espaço.

Como destaca RESENDE (2018, p. 90-91), nas aulas de Eva Schul, “tronco do bailarino é um fator em constante movimentação, sendo além de suporte físico, portador de muitos atravessamentos narrativos, expressivos, tônicos, etc.”. A coluna vertebral, já é trabalhada desde o início da aula, com movimentos de “enrolar e desenrolar” (flexionar e estender), o volume (posição arredondada da coluna que remete à ideia de “amassar uma bola”), o estado alongado (retilíneo). O bailarino-pesquisador ainda destaca o controle pélvico, que permite ao bailarino uma economia energética nas ações de alongamento e relaxamento: “O controle pélvico se mostra uma faceta importante na apreensão das qualidades de movimento alongado, solto e articular, presentes nas movimentações propostas por Eva Schul”.

A força do tronco, do “centro” é muito importante na técnica de Eva. O trabalho da parte central promove uma estabilidade ao corpo e um controle na relação com as extremidades corporais, tanto nos movimentos de aproximação quanto de afastamento do tronco. Resende (2018, p. 104) explica que no trabalho de Eva o centro do corpo não é estático, ele se desloca conforme o que é demandado em termos de movimentos propostos. Ele é um ponto de referência, mesmo quando não está em movimento. O autor estudou a descentralização do tronco no trabalho de Eva, o princípio da “periferização”, que considera o centro do corpo como “viajante e em constante ajuste conforme os deslocamentos e mudanças posturais executadas pelos bailarinos, de forma que segmentos das

extremidades ou qualquer vetor de força em relação com o corpo (ainda que externamente a ele) possam recebê-lo, em nível mais periférico”.

Nesse sentido, Mônica Dantas salientou alguns elementos técnicos com o qual se identificou ao conhecer o trabalho de Eva: “O trabalho da Eva tinha uma estrutura, em certa medida parecida com Graham, na clássica tríade da dança moderna: chão-centro-deslocamento, ele tinha algo que eu gosto muito que é esse trabalho com o swing, o movimento periférico, o peso, a força da gravidade, mas ela trabalhava de modo diferente”. Devido às suas experiências com outras mestras, a bailarina apontou para uma triangulação que compõe seu repertório corporal: “Graham com o princípio contração-release e o controle extremo do movimento, o trabalho da Dagmar Dornelles, bem mais solto, mas também com swing, relaxamento, mas muito mais aéreo e o trabalho da Eva que trazia esse trabalho do centro do corpo, do volume, mas sem a tensão do trabalho de contração que tem na técnica de Graham”.

Sobre a técnica desenvolvida e aplicada por Eva, Viviane Lencina relatou: “Trabalhar com a Eva me fez chegar ao micro movimento, no movimento interno, que era uma coisa que não existia para mim, tudo era macro espacial, visual, era só o que eu via no espelho”. A exemplo disso comentou: “Em um dos trabalhos havia um movimento que eu fazia em cinco minutos, uma música inteira para fazer um movimento e foi ali que eu descobri o micro, internalizar, achar a minha verdade”. E seguiu sua reflexão dizendo: “Toda essa coisa que eu falo do micro é sobre achar a minha verdade, onde essa dança estava dentro de mim. Uma coisa é executar por executar, outra coisa é tu sentires e acessares outros lugares. É sentir o sangue, o oxigênio, a pele, essa parte somática que está na técnica da Eva, mas tu tens que estar muito aberto e querer enxergar isso”.

No conceito de dança contemporânea que Eva Schul desenvolve é importante o estudo da anatomia, da física, da escuta do corpo, do uso do peso e do centro de gravidade. Emily Chagas relatou que o que mais lhe chama a atenção na técnica é o estudo do espaço e a relação que Eva constrói com ele: “Essa tridimensionalidade que ela tenta fazer com que a gente descubra no nosso corpo, esses outros espaços”. E acrescentou: “A aula dela é completa, me faz bem tanto como bailarina quanto como ser humano, ela prepara o corpo para vida, não só para uma cena. É uma aula que só agrega, mesmo que por vezes machuque, ela também é a aula que cura”.

A aula de Eva, como comentou Eduardo Severino, promove uma manutenção do corpo: “Ela me mantém, me dá muito preparo, me centra, me dá tônus, me dá condições para dançar o que eu quiser sem me machucar”. Ele salientou que os principais elementos para a construção e manutenção desse corpo disponível são, sobretudo, o trabalho de fluxo contínuo, o movimento partindo do centro para as extremidades e o conceito de corpo fluido: “Desde que eu comecei, mesmo mantendo aquela base de chão, a aula foi mudando, porque a Eva está sempre estudando e se renovando. Ela assiste e sugere que todos os bailarinos assistam trabalhos de outros coreógrafos, ela pesquisa, utiliza outros trabalhos e outros professores como referência. Ela não é fechada e isso é legal porque ela se alimenta e nos alimenta. Em Porto Alegre eu não sinto vontade de fazer aula com ninguém além dela”. O bailarino ressaltou que mesmo os bailarinos mais antigos seguem tendo todas as condições de dançar, já que “o trabalho da Eva funciona para todas as idades, não é um trabalho de uma grande exigência corporal e ela é uma coreógrafa que se adapta ao processo e ao tempo de cada um”.

Quando começou a dançar com Eva, muitos aspectos chamaram a atenção de Bianca Weber em relação ao trabalho como um todo, dentre elas o sentido de que um mesmo movimento pode significar muitas coisas e que a dança contemporânea que Eva faz não ser apenas uma execução de movimentos: “Ela te faz buscar algo muito integral dentro de ti que não é só executar movimento, é buscar dentro de ti uma energia que precisa sair e ela te faz conseguir acrescentar uma riqueza no movimento que é impressionante”. A bailarina salienta ainda que Eva consegue utilizar a técnica como ferramenta para a busca de um sentido para o movimento: “Tu encontras sensações dentro de um movimento que tu já executavas, então isso fica muito mais completo, essa integralidade de juntar tudo isso e externalizar”.

Tom Nunes destacou a evolução da técnica com a qual Eva constrói seu fazer dança: “O que mais me chamou a atenção é que a técnica reúne elementos que não eram propriamente novos, mas que ela trouxe para o Brasil e desenvolveu para o nosso biotipo. Estou completando dez anos de Ânima e é impressionante ver o quanto o meu corpo continua se desenvolvendo, eu consigo acessar muitas outras possibilidades que antes eram inimagináveis para mim”. O bailarino seguiu relatando o quanto a aula de Eva é completa: “Está tudo dentro da aula, é a técnica a serviço da dança, ela não apenas trabalha o corpo, mas todos os conceitos e tudo o que ela te faz imaginar”. E

concluiu: “É muito louco porque tu vais percebendo ao longo do tempo que cada detalhe que tu vais descobrindo, ele permanece no teu corpo e quando tu vês, se passaram dez anos e eles continuam aqui”.

No estudo dos princípios organizativos de movimento nas aulas de Eva Schul, RESENDE e WEBER (2018) apontam que além da questão da mudança na força usada pelo corpo ao movimentar-se, o peso envolve outros elementos, outras “massas”, em diferentes níveis de consciência, como nossas memórias. Esse modo de entender o uso do peso e a ação da gravidade é interessante a esta pesquisa no sentido de relacionar memória, queda e movimento. O corpo que passa pela montanha russa: swing, momentum, rebote. O corpo que lembra de seus afetos, que pensa em ação e que se abandona à queda. E o instante de suspensão em que o corpo se desorienta e se entrega à força da gravidade, na técnica: o momentum, na vida: o *gap*.

Como aponta RESENDE (2018, p. 114), percebe-se no trabalho de Eva Schul uma dimensão somática. O autor recorre a abordagem proposta por Thomas Hanna (1928 – 1990) nos anos 1970, que salientava a importância da relação entre corpo, consciência e ambiente externo na prática da dança. Nesta direção, a técnica de Eva propõe uma triangulação entre imagem, corpo e espaço utilizando a dimensão imagética para fazer com que os bailarinos entendam em seus próprios corpos o princípio de movimento que deseja desenvolver. A coreógrafa fornece verbalmente uma imagem como referência, um ponto de partida para uma interação do corpo com seu exterior que é percebida através dos sentidos, uma dimensão sensorial. Mais do que imaginar uma forma, é a relação que o bailarino constrói entre essa imagem e o que o seu próprio corpo constrói a partir dela que Eva propõe. Como exemplo, trago, a partir de minha experiência nas aulas: erguer uma bola, apoiá-la sobre o peito, amassá-la, dentre muitos outros que vão inscrevendo nos corpos o princípio que deseja desenvolver.

A formação de bailarinos em dança contemporânea é discutida por Dantas (2005), quando aponta que novas abordagens se fazem necessárias para que estes atuem como intérpretes e co-criadores, dentre elas, a variação de técnicas e estilos e o trabalho com outros coreógrafos. A autora aponta a prática colaborativa na criação coreográfica como elemento central na formação do intérprete em dança contemporânea. Nessa direção, Eva Schul relatou: “Eu sempre digo que a minha obra é compartilhada, não é exclusivamente minha, por isso eu faço questão de colocar nos programas sempre criadores-intérpretes, apesar de eles trabalharem em cima dos meus movimentos,

dos meus conceitos, da proposta que eu trago, tem toda a personalidade e o posicionamento individual deles na obra”.

Quando entrevistei Eva Schul pela primeira vez, em 2017, foi para construir o trabalho final da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea, em que examinei o espetáculo *Tons*. Também consultei a dissertação de mestrado do Alex Dall’Olmo (2009), intitulada *Bailarino-ator-autor: a experiência do corpo biográfico no fazer de companhias gaúchas*. Assim, foi possível entender que, de uma maneira geral, a Ânima trabalha com criação em colaboração, com experimentações corporais e de improvisação, tanto individuais quanto em grupo, o que proporciona a autonomia dos bailarinos, bem como o diálogo comprometido com o outro, com o grupo e com a obra. Imagens são propostas e tarefas são aplicadas, num processo de investigação de movimento. Essa percepção inicial me levou a buscar informações mais específicas sobre esses processos, através dos bailarinos entrevistados.

Mônica Dantas já tinha alguma experiência em colaborar na criação, de ser uma bailarina criadora-intérprete: “No *Choreo* foi mais uma passagem, o grupo tinha vontade e fazíamos sem muita sistematização. No *Haikai* é que foi uma escola de autonomia, porque fazíamos também o trabalho de produção, mas com a Eva, criar em colaboração foi interessante porque era diferente do que eu já conhecia”. A bailarina explicou: “A Eva tem uma visão do que ela quer, ela tem uma proposta, ela nos dá as ferramentas, ela nos dá as imagens, ela nos dá os elementos e nós trabalhamos em cima do que ela traz, além de ter essa íntima relação com o trabalho corporal”. E complementou: “A Eva prepara o terreno, ou seja, o nosso corpo a partir dos pressupostos da técnica dela, então essa é a grande diferença”.

Eduardo Severino contou que o processo de criação em colaboração contempla o desejo do bailarino em não apenas seguir passos, mas cocriar as coreografias: “Para mim, foi bárbaro conhecer esse processo, pois sempre tive muita dificuldade em ter alguém que coreografasse tudo para mim, pela falta de liberdade para colocar minha personalidade dancística. Eu preciso de espaço, não para sair fazendo qualquer coisa, mas para criar junto, que é essa tal colaboração. Para muitos bailarinos isso é um problema, pois acham que o coreógrafo tem que determinar tudo, sem entender que isso também é uma criação coreográfica, é outra maneira de coreografar, de criar”. Severino se referiu à Eva como uma grande formadora, não somente em relação à técnica, mas também ao processo de criação que ela propõe: “O processo de criação é muito

formador, porque não parte só dela, é um trabalho de colaboração, tu aprendes muito e também acaba amadurecendo em cena”. E seguiu: “Não consigo entender bailarino que não curte isso, não consigo entender quem é só fantoche, então eu nunca fui bailarino de companhia, não consigo viver com rotina nem preso a uma estrutura, também por isso fui desenvolvendo o meu trabalho autoral”.

Ser criadora-intérprete, para Viviane Lencina, é muito importante em relação à execução e a apropriação do movimento dentro da coreografia: “Fica tudo mais orgânico, a movimentação que vem do próprio bailarino vai ter diferença de um movimento proposto por outro”. Viviane corrobora com a fala de Eva Schul, já referida, quando diz que dança contemporânea se faz com verdades: “A gente está sempre na busca pela verdade, isso é uma questão muito forte nossa. Então, ser uma criadora-intérprete da Eva me dá estofamento para ela confiar no meu trabalho, no meu olhar e no meu movimento”. Segundo Severino, os bailarinos ficam trabalhando em estúdio, muitas vezes sem a presença de Eva: “Tem muita gente que pira por causa disso, eu gosto de estar sozinho e ter liberdade para trabalhar. Óbvio que em muitos momentos eu senti falta dela, da presença dela, mas quando eu sentia falta eu chamava e ela vinha, sempre pronta a acolher e ajudar. Isso é dirigir e coreografar, é criar coletivamente, numa parceria”.

Nesse sentido, a parceria de Severino com Eva Schul, segundo ele, sempre funcionou: “Com a Eva eu sempre me senti muito livre, muito bem trabalhando nessa dinâmica, por isso que o nosso casamento sempre deu muito certo, nós [eu e a Eva] chamamos de casamento, porque funciona para os dois, eu respondo bem e gosto muito das propostas dela para criar e eu preciso dessa liberdade não só para dançar, mas para viver. Então, nunca me senti sufocado, foi libertador e fundamental para que eu seja o coreógrafo que hoje eu sou. Isso tudo contribuiu para que eu quisesse coreografar, me inspirou a querer criar os meus trabalhos”. Ao que Viviane complementou: “Trabalhar com a Eva é trabalhar com liberdade”.

A riqueza da cocriação, na visão de Bianca Weber está no quanto o coreógrafo consegue desenvolver e buscar no corpo de cada bailarino material de dança que vai contribuir para a obra que ele idealizou: “Mais do que criar movimentos, é muito bonito ver os corpos desenvolvendo movimentações que o coreógrafo, o diretor, moldou no bailarino e que vai colocar na cena. O trabalho fica muito mais completo, porque o teu corpo, as tuas ideias, e as tuas sensações contribuíram para essa movimentação”. E

complementou: “Conseguir extrair isso de um bailarino não é fácil, tem que ter um modo muito especial de conseguir e é nisso em que eu acredito e que eu gosto muito no trabalho da Eva”.

Antes de dançar com Eva Schul, Tom Nunes se considerava “um bailarino tradicional de escola, que o professor apresenta a sequência coreográfica, tu aprendes e danças. Com a Eva foi totalmente diferente, eu tive que desenvolver um outro “eu bailarino”, quebrando esse paradigma de ser o bailarino executor”. O bailarino destacou a habilidade de Eva em construir esse processo: “Eu acho que a Eva soube trabalhar isso muito bem, porque foi acontecendo muito naturalmente e as aulas dela já vão trazendo isso, de certa forma, e depois tu vais desenvolvendo, porque ela te instiga a isso até chegar no resultado final”.

Em uma de minhas conversas com Eva, ela salientou que, para ela, “é com a improvisação que se aprende mesmo a dançar”. A improvisação é um método de criação coreográfica, no qual, segundo Dantas (2005, p. 47), “o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e dispõe-se a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo”. A improvisação lida com o imprevisto, em jogos que solicitam que o corpo se entregue ao acaso e solucione com criatividade o que é proposto. Ao que Mônica Dantas pontuou: “O que a Eva trouxe de mais inédito foi essa construção sistemática da improvisação. A improvisação como uma ferramenta de formação do bailarino, como uma ferramenta pedagógica. Esse foi o grande diferencial do trabalho da Eva”.

Bianca Weber considera desafiador o processo de improvisação: “Não é fácil, é um trabalho pesado e cansativo no qual tu vais permitindo criações no teu corpo até chegar a lugares e em movimentos diferentes e isso te desafia muito”. A bailarina salientou para a importância da direção de Eva Schul no processo: “É impressionante como a condução da Eva nos faz chegar onde não imaginávamos. Os movimentos são todos estudados, pesquisados e trabalhados por nós, bailarinos, mas é a condução dela que nos leva a outros movimentos, a um trabalho que às vezes nem acreditamos que o que foi feito no início poderia chegar àquele resultado final”. Tom Nunes comentou que Eva é muito provocativa neste processo: “Não pensa que foi tudo um mar de rosas, não, tem os puxões de orelha também. Hoje eu consigo compreender que ela quer acessar algo e para mim é um constante processo de aprendizagem, é tu estares

disposto a ouvir, a experimentar, a se jogar. É querer dançar, é querer desenvolver, é querer se construir e se desconstruir.

Aliado ao processo de improvisar, Mônica Dantas apontou para a importância do amadurecimento do bailarino através da cena, que é um elemento muito presente no trabalho de Eva: “O bailarino pode ser tecnicamente muito bom, mas ele precisa ter essa vontade de improvisar, de aprender e de se colocar em cena, pois o amadurecimento não acontecerá somente com as aulas. Ele pode fazer anos de aula, mas sem ir para a cena, ele nunca vai estar maduro para ir para a cena. O bailarino só vai amadurecer em cena, na cena”. Tom Nunes também salientou: “Independentemente de ser bom ou ruim, é este o processo e tu tens que enfrentar os medos e não te dares por vencido. Estar na cena com a Ânima é ter coragem, determinação, empenho, se autodescobrir constantemente e deixar acontecer”.

A criação das obras da Ânima, de acordo com os bailarinos que eu entrevistei, inicia com o estudo de um tema, geralmente centrado nas relações humanas, em seus diversos aspectos e contextos. A temática é estudada através de referências (textos, vídeos, filmes, livros etc.) e discussões em grupo. Há uma cuidadosa pesquisa para que o material construído seja produtivo para nutrir e inspirar a criação da obra. Tudo que serve ao artista para a realização da obra configura-se como poética.

Quando entrevistei Viviane Lencina, ela relatou que nas montagens, Eva faz o estudo acerca da temática e depois passa para o elenco, para que cada um faça seu próprio estudo: “Então vem sempre algo para ler, alguns livros como referência, filmes, sempre tem referências para nos guiar”. Comentou também sobre a pesquisa de movimento que acompanha a criação coreográfica: “A Eva deixa tudo muito aberto, ela te lança palavras, te diz coisas e pergunta que material tu podes trazer com aquilo. Isso foi muito novo para mim, a intensidade da pesquisa do movimento. Foi muito interessante para mim, que vim de um trabalho amador, conhecer esse modo de fazer dança”.

Na entrevista realizada, Cibele Sastre relatou que o método que Eva utiliza para coreografar é colaborativo: “Ela cria, ela dá tarefas, dá sugestões, propõe que a gente investigue, que a gente explore os movimentos e depois ela vai lapidando, compondo com aquilo que a gente oferece como intérprete”. Seguiu comentando que “isso trouxe uma riqueza muito grande e uma polêmica também, porque no início ninguém estava

habituação a trabalhar desse jeito, como criador-intérprete, como bailarino criador, que propunha alguma coisa sem ganhar os créditos autorais”.

Nem sempre o tema das coreografias é proposto por Eva, como exemplificou Severino: o solo Macho homem frágil (2019) foi proposto por ele para falar sobre a construção da figura do macho gaúcho e da fragilidade desta identidade, bem como do machismo tóxico e da relação conflituosa desse homem com a sociedade. Ambos pesquisaram e estudaram, porém, foi ele quem definiu quais elementos cênicos seriam fundamentais para que o tema fizesse sentido para o que ele queria dizer. Nesse sentido, a liberdade de criação de Severino foi maior. Viviane Lencina também comentou sobre isso: “Se a proposta vem dos bailarinos, e a gente a chama para dirigir, já temos uma ideia mais definida, então conseguimos questionar e contribuir mais, temos um pouco mais de voz”. Como exemplo, ela citou o espetáculo Tão longe, tão perto, um duo criado por ela e Renata di Lélis e dirigido à distância por Eva Schul.

As relações humanas, em especial a questão feminina é recorrente nas coreografias da Ânima. Cibele Sastre relatou que a questão do feminino sempre esteve muito presente no cotidiano da companhia, “pelo tipo de força que a Eva nos apresentava como referência estética, como um trabalho corporal de uma bailarina, o tipo de coisa que ela nos pedia para fazer e que nem todo mundo conseguia realizar, era algo que dizia respeito a isso, a uma força feminina que estava nas ações cotidianas e que fez e faz muita diferença, em nível de coragem”. E lembrou: “Sempre fui uma bailarina muito forte, sou muito boa com alavancas e confiro isso a esse trabalho físico proposto pela Eva e essa abordagem da dança moderna e contemporânea que ela faz”.

Viviane Lencina citou as relações humanas como temática fundamental nas obras de Eva Schul. Essa temática atua como lente, utilizada para compor as diversas ramificações que vão costurar os demais elementos à proposta. Assim, com os devidos recortes definidos, segundo a bailarina, há toda uma pesquisa teórica, feita por Eva e também pelo elenco. Aliada a essa apropriação da teoria, vem a pesquisa corporal, a pesquisa de movimento: “É sempre muito livre essa fase de experimentação, então à medida que vamos criando um material, apresentamos para Eva e ela decide o que é interessante e o que não é para permanecer e então ela começa a fazer as amarras e costuras”.

Segundo Severino, na sua trajetória com a *Ânima*, os temas das coreografias, em sua maior parte, foram propostos pela própria Eva, sobre algo do qual ela gostaria de falar: “Por exemplo, em *Vestido como parece* a inspiração veio dos textos do Nelson Rodrigues, no *Caixa de Ilusões* foi *O balcão*, de Jean Genet, em *Vive La difference* o tema foi as diferenças de um casal. Tons tinha todo o clima do Tom Waits, não apenas a trilha, mas o universo, estava tudo ali embutido, os pesos e as levezas. Então, os trabalhos sempre tiveram um tema como base e sempre com muito conteúdo e um conceito claro”. Nessa direção, Viviane Lencina referiu que o conceito é também caracterizado por outros elementos: “A gente prima por não ter excessos, seja de força, seja de energia, isso é visível inclusive na simplicidade dos cenários e figurinos. A ênfase está no movimento, no fluxo e no que conseguimos construir a partir disso, que tenha a ver com a temática”.

Outro aspecto que perpassa as coreografias de Eva Schul é a dramaturgia. Algumas coreografias usaram como inspiração textos literários ou teatrais. Cito como exemplos os espetáculos *Alice* (2004), *Salamanca do Jarau* (2002), *Vestido como parece* (2012) e *Caixa de Ilusões* (1994), este último escolhido para compor esta pesquisa. A interpretação de um texto necessita de todo um estudo, adaptação e criação de características próprias, bem como performances mais teatralizadas. Nessa direção, Severino relatou que a dramaturgia é parte da assinatura das obras de Eva Schul e que é muito visível em cena: “Quando o bailarino improvisa em cima do tema e consegue responder com esse aspecto mais teatral e o corpo funcionando da maneira com que a coreografia precisa, ele torna esse conceito claro”.

Para Emily Chagas, os trabalhos de Eva atingem os bailarinos de uma forma muito intensa: “Não é só dançar, é algo que tu vais carregar contigo, tu não podes chegar ali e só dançar, tem que ter toda uma carga, todo um subtexto que ela constrói contigo”. Cada espetáculo, segundo o relato de Emily, é diferente do outro porque cada bailarino traz a sua bagagem, a sua experiência em dança para aquele trabalho. “Cada bailarino vai colocando as suas características naquele movimento, de acordo com a proposta que a Eva lança. Ela faz o refinamento para padronizar um pouco, para não ficar um show de variedades e é por causa desse refinamento que dá para ver a Eva, o traço, a assinatura em cada espetáculo”.

Ainda que cada bailarino seja um colaborador, um “criador-intérprete” trazendo suas experiências, seu repertório de movimentos e suas “massas emocionais”, é Eva Schul

quem organiza os elementos, direciona a pesquisa de movimentos, propõe as tarefas, conduz os jogos, ela é a maestra que rege a orquestra. A técnica e a poética com as quais Eva trabalha constroem a Ânima. Assim relatou, muito emocionada, Emily: “A Ânima é a Eva”.

2.2 Criadores-intérpretes

Cibele Sastre



Figura 6 – Cibele Sastre. Projeto Dar Carne à Memória II. (2010). Foto: Natália Schul. Disponível em: <https://darcarneamemoria.wordpress.com/2010/06/08/dar-carne-a-memoria-ii-solos/>. Acesso em: maio de 2020.

Cibele Sastre é Professora Adjunta no Curso de Licenciatura em Dança da Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 2016. É Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU/UFRGS), Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS).

É Especialista em Consciência Corporal - Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e também Especialista em Laban Análise em Movimento (LMA/BF) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies LIMS - em NY, curso que realizou com bolsa do Ministério da Cultura obtendo o título de CMA (Certified Movement Analyst).

Coordena, na ESEFID/UFRGS, o Projeto de Pesquisa em modo de Extensão Universitária: Dança, Educação Somática e Criação – DESC, através do qual propõe atividades de dança de abordagem somática voltadas para pessoas com ou sem experiência em alta performance, que desejem explorar a arte do movimento por meio da dança. A proposta do Projeto está articulada com a expressividade da linguagem da dança contemporânea alinhada com a arte do movimento do sistema Laban|Bartenieff.

Integra a Rede Internacional de Estudos da Presença, coordenado pelo GETEPE (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance) da UFRGS, que envolve pesquisadores de três países.

Cibele relatou que foi aluna no Centro de Formatividade em Dança, quando estava retomando suas atividades em dança, pois houve um período em que precisou parar de dançar por causa de algumas fragilidades físicas que a acompanharam ao longo de sua trajetória: *“Eu estava com medo de dançar e me lesionar. A Eva me viu lesionada e disse: ‘tu tens que experimentar a minha aula, ela vai te ajudar’. Outras pessoas do Centro de Formatividade também me falavam que eu devia fazer as aulas dela, então aceitei”*. Eva já estava com um projeto em andamento para montar uma companhia quando Cibele fez um de seus cursos intensivos, ela contou que dali nasceu a *Ânima*, porque até então Eva montava trabalhos isolados com bailarinos convidados por ela.

Cibele revelou que toda a sua experiência com a *Ânima* teve um valor que é impossível quantificar: *“Ele é gigante, toda a experiência com a Eva foi uma escola, a escola que a minha geração não tinha. A *Ânima* proporcionou a curiosidade, a possibilidade de desenvolver um trabalho técnico potente, de conhecer conceitos*

universais, coisas de fora do nosso mundinho e a possibilidade de ter liberdade de ação, de escolha, de ir e vir”.

E acrescentou: “Algo que foi muito bacana naquele momento foi o fato de a Eva nos colocar em risco o tempo todo, o perfil dela é esse, de confiar nos bailarinos que tem e colocá-los em risco”. Cibele contou que o grupo viajava para se apresentar em eventos importantes, festivais com a presença de críticos consagrados na área da dança, recebendo muitos feedbacks positivos: “Foi através da Eva que grande parte de nós, integrantes do grupo, entrou em contato com essas pessoas de maneira mais próxima e ganhou visibilidade. Foi um momento tenso, pois estávamos na berlinda, mas um período muito bacana, pois existia um acreditar muito intenso em algo que era muito diferente e que nos fazia dar o nosso melhor”. E completou dizendo: “Para mim, essas oportunidades que a Eva, em sua generosidade, nos proporcionou, foram de extrema importância, ter vivido esse momento todo mudou os rumos da minha vida”.

Eduardo Severino



Figura 7 – Eduardo Severino. O Corpo é (2017). Foto: Cláudio Etges. Disponível em: <https://bancodeimagens.portoalegre.rs.gov.br/imagem/5675>. Acesso em: maio de 2020.

Eduardo Severino, além de bailarino, é diretor e coreógrafo da Eduardo Severino Companhia de Dança, formada em 2000, em Porto Alegre. A companhia tem uma extensa trajetória na participação do cenário gaúcho das Artes Cênicas e contribuiu significativamente para a produção em dança contemporânea.

Severino começou a dançar nos anos de 1990 a convite do bailarino Fernando Palau na companhia Mudança, em Porto Alegre. Eles estavam em um bar noturno e o convite veio por não haver muitos homens dançando na cidade naquele período. *“Eu havia acabado de assistir a um espetáculo do Ballet Stagium e fiquei apaixonado, então aceitei”*. A companhia era composta por Heloisa Peres e June Machado, ensaiava na academia Mudança, de Diônio Kotz e fazia shows em bares e clubes. Nos primeiros trabalhos, ele comenta que a exigência era grande e, em função da sua inexperiência, havia timidez, inseguranças e medos, mas que aos poucos, foi se construindo seu amadurecimento em cena.

O primeiro espetáculo remunerado aconteceu quando, depois de um período tendo aulas de ballet clássico com Alexandre Sidorov e Vitória Milanez, foi selecionado para dois espetáculos: Carmina Burana e logo em seguida Bolero de Ravel, de Márcia Haydée e Maurice Béjart, junto ao Ballet de Stuttgart, sobre o que ele comentou: *“Ali, com aqueles dois trabalhos, eu soube que o que eu queria era dançar”*.

No entanto, Severino não se identificava com o ballet clássico: *“É um estilo que eu não curto, uma técnica que não tem a ver com o meu corpo”*, por isso Alexandre Sidorov indicou que ele começasse a ter aulas com Cecy Frank, que estava recém chegando à escola dele. *“Era a técnica de Martha Graham, que era algo que se aproximava mais do que eu queria e me apaixonei”*. A partir dali, além das apresentações, começou a se envolver também na produção de espetáculos, até que conheceu Eva Schul: *“A Eva estava chegando em Porto Alegre, comecei a fazer aula com ela e me apaixonei pela aula, pela técnica, enfim, pelo trabalho dela. Estávamos em uma turma grande e queríamos dançar, queríamos começar um trabalho e insistimos com ela. Ela concordou e foi ali que começou a Ânima”*.

A Ânima estreou com esse primeiro elenco, do qual Severino fazia parte, três trabalhos (1991): Hall of Mirrors, Estória para surdos e Vive La difference: *“A primeira vez que eu viajei para dançar foi com a Eva, para mim ela foi (e é) muito importante, tive contato com os maiores grupos de dança moderna e contemporânea, que estavam nos festivais, dançamos em grandes palcos, então foi muito legal”*.

Severino seguiu dançando com Eva até que decidiu investir mais no desenvolvimento de seu trabalho autoral: “Eu não queria mais trabalhar em grupo, pensei que já era o momento de desenvolver mais o meu trabalho, então fui chamando pessoas para trabalhar comigo, como o Luciano Tavares, a Mônica Dantas, a Fernanda Leite”. O primeiro trabalho autoral do bailarino, o solo Planetário (1999), foi selecionado para o Projeto Rumos Dança Itaú Cultural, em 2001. Foi inspirado na obra do artista plástico e ambientalista Frans Krajcberg e proporcionou viagens para vários lugares, dentre os quais São Paulo, Estados Unidos, Alemanha e Espanha. “Eu pensei: Eu acho tão legal nos corpos dos outros o que eu faço que eu queria dançar o que eu coreografava, então comecei a me coreografar, aí surgiram Planetário, Alma Tonta, Lixo, lixo, Severino, todos trabalhos mais autorais”.

Em 2007, Eduardo Severino foi convidado por Caco Coelho para integrar a Usina das Artes, onde foi possível desenvolver um trabalho que envolvia produção, divulgação e pesquisa. Sua Companhia podia, então, circular e manter o espaço como base em Porto Alegre. “Ali eu consegui desenvolver um trabalho que tinha a ver comigo. Ali, de fato, eu me senti Companhia. Foi possível fazer muitas coisas, porque era um espaço que eu administrava, mostrava o meu trabalho, produzia, tinha muitas parcerias, trazíamos pessoas e também viajavamos muito. Hoje é tudo mais difícil, principalmente financeiramente, por causa do momento político em que estamos vivendo”.

Em 2019, Severino dirigiu os primeiros trabalhos que não são de sua própria companhia: Corpo Inquieto (circo) e História do Futuro (teatro). Corpo Inquieto é um espetáculo de circo do malabarista performer Vinícius Zucatti. “Eu já havia trabalhado com Gabriel Martins, que é uma referência em circo contemporâneo, então ele me indicou para coreografar e dirigir esse espetáculo”. História do Futuro, com texto de Antonio Vieira, marcou a estreia de Severino em direção teatral: “Foi bem desafiador, imagina, dirigir o Caco Coelho, em um texto que foi escrito há 300 anos e com supervisão estética da Vera Holtz”!

Sobre essas duas experiências com direção, Severino comentou: “O mais desafiador, além de dirigir um ator e coreografar esse ator, é cuidar de tudo, de cada detalhe da cena, esteticamente falando. Dirigir não é só orientar um ator, tu acabas fazendo uma direção artística do todo, das várias camadas que se cruzam e dialogam. Nada é aleatório, os elementos têm coerência e é isso que faz uma boa

direção, a coerência dos elementos com a proposta e, nesses dois espetáculos, penso que estou conseguindo fazer isso, um trabalho honesto e singelo”.

Outro espetáculo em que participou, Roupas para não vestir, foi uma performance com nudez, ele comentou: “Isso é importante, porque eu estou sempre nu, de uma certa maneira, mas o nu é muito conceitual sempre, nunca gratuito, sempre teve e tem muito a ver com os trabalhos que eu participei, é importante falar isso porque as pessoas acham que o nu é exibicionismo”.

Ainda em 2019, através de uma parceria entre a Eduardo Severino Companhia de Dança e a Ânima, houve a estreia da coreografia solo dançada por Severino e dirigida por Eva Schul: Macho Homem Frágil: “No espetáculo as roupas estão no chão, eu entro de cueca e meias e vou me vestindo, no final acabo nu e de botas, me libertando do machismo tóxico do macho gaúcho”.

Mônica Dantas



Figura 8 – Solo para Chantal, Projeto Dar Carne à Memória II (2010).

Formada em danças modernas e contemporâneas com Cecy Franck, Daggi Dornelles e Eva Schul, no Brasil, e incursão em práticas somáticas com Sylvie Fortin e dança africana contemporânea com Zab Maboungou, no Canadá, atua como bailarina convidada da Eduardo Severino Cia de Dança, com participação na criação de “Bundaflor, Bundamor” e “Tempostepegoquedelícia”, apresentados em várias cidades do país (Projeto Circulação em 2 Atos – Funarte Klauss Vianna, 2013), na Cidade do México e em Santiago do Chile. Atualmente participa da criação do novo trabalho da companhia, “Pelelínguasedentobeijo”.

Concebeu e coordenou o projeto “Dar Carne à Memória”, com Eva Schul e Ânima Cia de Dança – Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2009 e Prêmio Açorianos de Dança, na categoria Melhor Produção e Espetáculo.

Professora e pesquisadora da UFRGS, na Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (onde já atuou como Coordenadora), coordena o projeto “Carne Digital: Arquivo Eva Schul”. Mestre em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS, doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela UQAM (Canadá), com estágio de pós-doutorado no Centre for Dance Research/Conventry University (Reino Unido), tem publicado os processos e resultados de suas pesquisas em eventos e periódicos nacionais e internacionais. Foi Vice Coordenadora da Comissão de Pesquisa da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS) e Editora-Chefe da Revista Cena.

Pesquisadora na área da Dança, com ênfase em processos de criação, história, memória e pedagogia da dança. Autora do livro Dança: o enigma do movimento (1999), com segunda edição revista e ampliada em 2020, referência no campo da dança pois é um dos pioneiros em abordar o corpo dançante e seus saberes, problematizando conceitos que emergem da experiência em dança e que se configuram a partir de uma prática artística e pedagógica.

Em 1984, em Porto Alegre, iniciou seus estudos no Choreo Espaço Alternativo de Dança, com Cecy Frank, com quem fez sua formação em Dança Moderna, mais especificamente na Técnica de Martha Graham e também com Dagmar Dornelles, que na época morava em São Paulo, e que trabalhava a técnica de Louis Falco, discípulo de José Limon. Entre o final de 1986 e o início de 1987, participou do Haikai Dança e Performance, coletivo de mulheres que trabalhava com criação e direção coletivas, formado por Adriana Torres, Cecília Astiazaran, Jussara Lehrer, Lígia Petrucci, Márcia Capra e Suzi Weber, parceiro da Sucata, banda de jazz brasileiro. Mônica seguiu

dançando nos dois grupos, e saiu algum tempo depois, ficando somente no Haikai. O grupo acabou se dissolvendo, três anos depois, “por essas questões todas que a gente sabe que os grupos se dissolvem, principalmente a falta de remuneração, patrocínios e incentivos à Arte”.

Mônica seguia fazendo aulas, mas não estava dançando em nenhum grupo. “Hoje em dia os bailarinos transitam muito entre os coletivos e entre os projetos, mas no final dos anos 1980, estar sem grupo significava praticamente tu não estares dançando, pois o grupo era o lugar onde se produzia dança”. Então foi convidada para fazer uma participação especial no Choreatium Grupo de Dança. Este grupo era formado por bailarinos que saíram do Choreo, formado por Andrea Druck, Geórgia Russomano, Marise Siqueira, Gláucia Gross e dirigido por Heloisa Peres. Neste trabalho para o qual Mônica foi convidada, Eva Schul, que estava morando em Curitiba, foi chamada para coreografar. “Então, em 1989, eu conheci a Eva. Em uma semana foi feita a montagem da coreografia, ela voltou para Curitiba e o grupo ficou ensaiando. A coreografia foi um marco e fez um circuito por mostras de danças e festivais não competitivos. No Dança Alegre Alegrete, Eva participou com o grupo da Fundação Teatro Guaíra, o qual dirigia. Foi neste festival que pude fazer a aula dela, pois quando houve a montagem da coreografia, ela não havia dado aula”.

No ano seguinte (1990), Eva voltou para Porto Alegre, dirigindo o Centro de Formatividade em Dança, projeto feito pela Secretaria Estadual de Cultura (SEDUC) para criar um Curso técnico de dança. Houve uma seleção de bailarinos para este projeto. Como relatou Mônica: “Eu não fiz a audição porque, embora a proposta fosse muito bacana e com muitos bailarinos bons, este projeto não estava no meu horizonte. Porém, como a audição consistia em uma aula de dança moderna com Cecy Frank, com quem eu já trabalhava há vários anos, atuei como monitora. Foi assim que reencontrei Eva Schul e comecei a fazer aula com ela”.

O primeiro trabalho que Eva remontou, já de volta a Porto Alegre foi Vive la difference, um trio composto pelos bailarinos com os quais ela já havia trabalhado: Gerson Berr, Heloisa Paz e Andrea Druck. “Mas logo em seguida entramos eu, o Eduardo Severino e a Cibele Sastre, e então, nasceu a Ânima Companhia de Dança: costume dizer que eu não entrei na Ânima, eu sou uma das criadoras”!

Mônica já tinha uma bagagem de dança moderna e contemporânea, o que fez com que, mais do que se surpreender, se identificar com o trabalho de Eva. Nesse sentido, relatou: “quando eu amadureci no trabalho da Eva, me senti muito potente, pois me dei conta de que eu tinha um conhecimento sólido de dança moderna, graças a possibilidade que tive de trabalhar anteriormente com outras mestras, como Cecy Frank e Dagmar Dornelles. Eu gosto de história, de memória, então, para mim, fazer essas identificações tinha muito sentido”.

Viviane Lencina



Figura 9 – Viviane Lencina. Espetáculo Fisiologia do Desespero (2018) Foto: João Mattos. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2316335981718604&set=pb.100000266744696.-2207520000..&type=3>. Acesso em maio de 2020.

Viviane Lencina começou a dançar com 2 anos de idade, em Bagé/RS, desenvolveu seus estudos, basicamente, em ballet clássico, jazz e dança moderna: “*Eu fui uma criança muito curiosa, super ativa, fazia tudo o que aparecia, fiz flamenco, sapateado, street dance, tudo o que estava ao meu alcance*”. Com a adolescência, passou a ter uma postura mais profissional, com mais disciplina e aulas diárias, em duas escolas. Em 1995, quando Eva Schul ainda fazia parte da Secretaria de Cultura do RS, enviou Cibele Sastre à Bagé para ministrar um curso de dança moderna. “*A Eva já fazia esse trabalho de enviar ao interior do estado bailarinos com outra visão de dança, muito mais qualificada*”. Então, a partir deste curso, Viviane se identificou totalmente com a proposta técnica e estética: “*Quando eu comecei fazer aquilo eu disse: Meu Deus, é isso! Isso é a chave, é isso o que eu quero fazer, foi com isso que meu corpo se identificou realmente*”.

E assim, a bailarina deu outro rumo à sua trajetória na dança: “*Eu fazia parte de um grupo amador que participava de vários festivais. E, por indicação de Cibele Sastre, o Eduardo Severino nos coreografou*”. Nesse lugar de memória, Viviane e Eduardo Severino se encontraram, quando ele relatou que antes de coreografar seu primeiro solo (Planetário) coreografou um grupo em Bagé (o grupo que Viviane dançava), “*que tinha um trabalho lindo de dança contemporânea, um grupo muito jovem e muito curioso, querendo muito fazer dança contemporânea*”. O grupo, por indicação de Cibele Sastre, convidou Severino para ministrar um curso e montar uma coreografia para um festival, em que foi muito bem classificado. Foi o primeiro trabalho em que Severino conseguiu desenvolver uma pesquisa sobre o meio ambiente: “*Eu estudei ciências biológicas e sempre fui ecologista ativista, então, unir Arte ao meio ambiente era uma coisa que eu sempre quis fazer*”.

O grupo em que Viviane dançava estava participando de um evento em Santa Maria (RS) em que Eva Schul era jurada: “*Eu estava numa daquelas lojas de festival e quando vejo, a Eva está do meu lado. Eu gelei! Ela chegou e disse: ‘Eu te vi dançar o trabalho do Eduardo Severino, que dança comigo. Parabéns, estava lindo!’ Eu estava entrando na faculdade e meio desiludida com a dança, pensei: essa vai ser a última vez que eu vou dançar, mas, depois desse comentário dela, pensei: não posso parar de dançar*”! O papel de Eva Schul, como é possível perceber neste relato, não é apenas como artista, mas como fomentadora de arte. Viviane colaborou neste sentido ao relatar que: “*Nesse festival ela distribuiu alguns cupons para fazer o curso intensivo de um mês,*

que ainda hoje ela faz, e vim para Porto Alegre. No ano seguinte fiz o curso novamente e ela disse que ia começar a montagem de um novo trabalho, que se chamaria *Catch* e que gostaria muito que eu fizesse parte. E foi assim que eu ingressei na *Ânima*. Eu vim morar em Porto Alegre por amor à dança e por achar lindo o trabalho que a *Eva* faz”.

Emily Chagas



Figura 10 – Emily Chagas. Acervo particular da bailarina.

Emily Chagas iniciou seus estudos em dança na periferia de Porto Alegre, na Escola de Dança Gisele Chagas, que pertencia à sua mãe. Por alguns anos praticou jazz, danças urbanas e ballet clássico. Aos 14 anos de idade ingressou no GED (Grupo Experimental de Dança), onde teve contato com diversas modalidades de dança que eram ministradas na Sala Cecy Frank, da Casa de Cultura Mário Quintana. Foi então que praticou dança contemporânea pela primeira vez, através de Eva Schul. Em 2015 ingressou na Ânima Companhia de Dança para em 2016 compor o elenco do espetáculo **Acuados**. Em setembro de 2019 se tornou estudante no curso de Bacharelado em Dança Contemporânea na PERA -School of Performing Arts na Girne American University, no Norte da Ilha de Chipre para estudar com professores do mundo todo.

Quando Emily concluiu o período no GED, sua ideia era parar de dançar, pois suas condições financeiras não permitiriam seguir com seus estudos em dança, mas essa ideia não se concretizou: “Sem saber o que fazer, fui surpreendida e recebi um dos presentes mais valiosos que a vida me deu, ganhei uma bolsa de estudos para seguir desenvolvendo minha técnica com a mestra Eva Schul”.

A Ânima foi a primeira companhia de dança contemporânea que Emily assistiu: “Foi em uma mostra de dança no Teatro Renascença e a coreografia era dançada por três bailarinas. Era algo que eu nunca havia visto e me encantei, o trabalho era diferente, eu nunca havia visto alguém dançar daquela maneira, a se mover daquela forma, numa relação tridimensional com o espaço”. E diz ainda: “A companhia já tinha dez anos, mas eu não conhecia. Eu era do jazz e das danças urbanas, não tinha contato com o meio da dança contemporânea. Eu assisti aquele trabalho e pensei: É isso que eu quero, é esse trabalho que eu quero tentar, é o que eu quero fazer”.

O desejo de Emily foi contemplado quando foi convidada a ingressar na companhia: “Em 2015 fui convidada a fazer parte da Ânima, dirigida pela Eva e em 2016 estreamos a peça **Acuados**, que segue presente até hoje no meu coração”. E seguiu revelando: “Ser bailarina da Ânima foi meu primeiro sonho realizado, o segundo estou vivendo agora, estudando dança contemporânea diariamente no exterior, imersa no Norte da Ilha de Chipre para dançar todos os dias com professores do mundo todo”. Eva Schul e a Ânima foram a base principal para que Emily pudesse, como ela própria comentou, “dar esse grande salto que estou dando agora. A caminhada é longa e não é fácil, mas eu não esqueço de onde eu vim e sei que se há paixão naquilo que se faz, nada é impossível”.

Bianca Weber



Figura 11 – Bianca Weber; acervo pessoal da bailarina.

Bianca Weber é bailarina, coreógrafa e professora de dança. Faz parte do elenco da Ânima Cia de Dança e do D'Arte Espaço Multiarte/Multicultural, de Canela/RS. Fez sua estreia como bailarina em 2001, no projeto cultural “Estado de Espírito” – aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de São Leopoldo – com apresentações em diversas cidades gaúchas. Entre 2005 e 2007, participou do Domus Estúdio de Dança como bailarina, professora e coreógrafa e integrou o grupo Arte em Dança, percorrendo o Rio Grande do Sul com a Orquestra Eintracht de Campo Bom. No ano de 2006, fez parte do elenco da Movimento Cia de Dança do Sul com o espetáculo “Caleidoscópio”, do coreógrafo Arilton Assunção, e “Boleramente”, de Fabiano Lima. Com esses dois trabalhos fez aberturas de festivais, entre eles o Porto Alegre em Dança.

Entre 2010 e 2013, integrou a Cia Municipal de Dança de São Leopoldo, dirigida por Marco Fillipin. Entre as mais de 30 apresentações, destaque para participação, destaque para participação, como grupo convidado, no The 2nd Dalian International Friendship Cities Youth Art Festival (China/2012) e na Mostra SCERB Internacional de Danças (Capinzal/2013). Bianca Weber foi selecionada por “Gramado Tour” para integrar o elenco das edições 2012/2013 da “Fantástica Fábrica de Natal”, que teve direção de Luciano Alabarse, Vika Schabbach, Daniel Colin e Denis Gosch. Nos dois anos seguintes, integrou o elenco da Malma Companhia de Dança, de Alex Lassakoski, e foi selecionada pelo programa “O Boticário na Dança”. O espetáculo “Rogai”, em turnê pelo Estado, teve coreografia assinada por Arilton Assunção. Ela integrou ainda o elenco da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (2014 a 2017), dirigida por Airton Tomazzoni.

Iniciou seus estudos em ballet clássico na infância, na Sociedade Ginástica de São Leopoldo/RS. Apesar de gostar muito, como ela mesma comentou, o horizonte desta técnica lhe parecia um tanto restrito: *“Fico contente que atualmente os horizontes estejam se ampliando, mas na época ainda era muito forte, muito presente nas meninas a noção de que o ballet era a única modalidade possível”*. Ainda na infância percebeu que o ballet não oferecia o que ela estava buscando: *“Eu gostava muito, mas chegou um momento em que eu queria mais, queria explorar mais o corpo. Talvez se eu tivesse conhecido a dança contemporânea eu estaria bem satisfeita, mas acabei indo para a ginástica olímpica, fui atleta por dez anos”*. No entanto, a dança era o que lhe supria realmente e então voltou a dançar, na Escola Corpus, de São Leopoldo, dirigida

por Margit Kolling, onde eram trabalhadas técnicas diversas, como jazz e dança contemporânea, ministradas por vários professores convidados.

Quando sentiu a necessidade de procurar uma escola que oferecesse mais variedade, foi para Novo Hamburgo, no Estúdio Domus: *“Nesta escola eu me achei muito, foi um lugar em que eu me senti muito bem, que eu amava. Lá eu me encontrei, tive várias experiências, fiz aula de improvisação com a Estela Menezes, que tem toda uma história de pesquisa dentro da dança contemporânea”*. Salienta que a diretora da escola, Vanessa Kolling, proporcionava aulas com professores diversos, dentre eles, Bianca cita Laco (Paulo Guimarães) e Mauro Schneider. Bianca conta que no período em que dançou nesta escola, houve uma tentativa de companhia profissional o Movimento Sul em Dança: *“fizemos algumas participações, na abertura do Porto Alegre em dança, por exemplo. Foi ali que me despertou a vontade de trabalhar com isso, de ser bailarina profissional”*.

Quando voltou ao Brasil, após um intercâmbio na Nova Zelândia (entre 2005 e 2008), havia sido criada a Companhia Municipal de Dança de São Leopoldo, dirigida por Marco Filipin, na qual Bianca ingressou, tornando-se uma profissional da dança. Foi ali então que conheceu Eva Schul: *“quando entrei na Companhia de São Leopoldo, o Marco já tinha uma parceria com a Eva, ela ia uma vez por semana para dar as aulas e desenvolver trabalhos coreográficos com a companhia. Então, quando eu desembarquei aqui no Brasil, tive a oportunidade de conhecer a ela e o trabalho dela”*. Quando o projeto foi encerrado, por conta da troca de governo, Bianca seguiu fazendo aulas com Eva: *“Embarquei para Porto Alegre e conversei com a Eva, comecei a fazer as aulas com ela até eu me tornar uma bailarina da Ânima”*. E complementa: *“Sou muito agradecida a Eva por ter me passado todo o conhecimento que ela tem. A Eva é uma pessoa muito generosa, sei que todo mundo comenta isso, mas de fato ela é e acolheu a mim e a minha arte”*.

Tom Nunes



Figura 12 – Tom Nunes. Acervo particular do bailarino.

Tom Nunes é bailarino, coreógrafo e professor de danças. Ministra as modalidades de dança contemporânea, ballet clássico e dança de salão, em Novo Hamburgo, Estância Velha e Porto Alegre. Também exerce o cargo de delegado do Colegiado Setorial de Dança do Rio Grande do Sul. Integrou o elenco da Cia Municipal de Dança de São Leopoldo, dirigida por Marco Fillipin, da Cia Municipal de Dança de Porto Alegre e da Malma Cia de Dança, de Novo Hamburgo. Desde 2010, é bailarino clássico e contemporâneo, e criador-intérprete da Ânima Cia de Dança e, desde 2018, ator do Grupo Eclipse Teatro de Sombras, ambas de Porto Alegre.

Tom Nunes iniciou seus estudos de dança em 1997, em Estância Velha, na Escola Lattus, da professora Cecília Bazotti. Também estudou teatro e foi atleta de ginástica olímpica. Em Novo Hamburgo/RS, no Studio Domus, conheceu a professora Estela Menezes, que ministrava dança contemporânea e o incentivou a participar da audição para o Projeto Dar Carne à Memória, onde conheceu Eva Schul. Tom Nunes realizou diversos trabalhos artísticos, de diferentes linguagens e possibilidades de expressão. Como relatou: *“Todos os trabalhos que eu dancei tinham algo muito forte que era a expressão. Cada um tinha sua linguagem distinta, claro, mas eles eram muito expressivos, no sentido de vir de dentro de mim”*. Tom salientou que todas as experiências que teve se complementam de alguma forma e que isso aconteceu de forma natural, mas que só foi entender isso, e fazer essa leitura dançando com Eva Schul. *“Porque aí eu entendi como eu poderia fazer uso dessa expressão toda, eu consegui acessar toda essa dramaturgia, toda essa expressividade e não ser só uma dança estética, de plasticidade, então, todas as experiências que eu tive, de uma forma ou de outra, me levaram até a Eva”*.

De todas as experiências artísticas que vivenciou, Tom revelou que *“o processo da Eva é o mais intenso, ele é muito de identificação pessoal, ele não é só um trabalho, uma coreografia, ele tem um movimento, ele tem uma expressividade, ele tem um discurso político, ele tem o teu corpo, as tuas experiências, e está tudo embutido nos trabalhos dela, traz à tona as experiências de vida que tu tiveste”*. O bailarino acredita que hoje consegue fazer uma análise mais intelectualizada da dança, *“falo de estudar mesmo, estudar dança, personagens, entender um pouco mais de dramaturgia e isso eu só desenvolvi com ela, e não foi uma coisa imposta, ela instiga, ela dá essa autonomia e quando tu vês, tu já estás no fluxo, e não tem como voltar”*.

3. Narrativas em processo de criação



Este capítulo apresenta os espetáculos selecionados para compor esta pesquisa e se desdobra em três tópicos: 3.1. **Caixa de Ilusões**, 3.2. **Catch ou como segurar um instante** e 3.3. **Acuados**. Além das informações técnicas de cada espetáculo, são apresentadas imagens, folders e excertos das entrevistas realizadas com os bailarinos sobre suas experiências em cada obra. São analisados ainda, como os elementos técnico-poéticos trabalhados por Eva Schul foram articulados para construir os discursos levados à cena pela Ânima em cada espetáculo.

3.1 Caixa de Ilusões

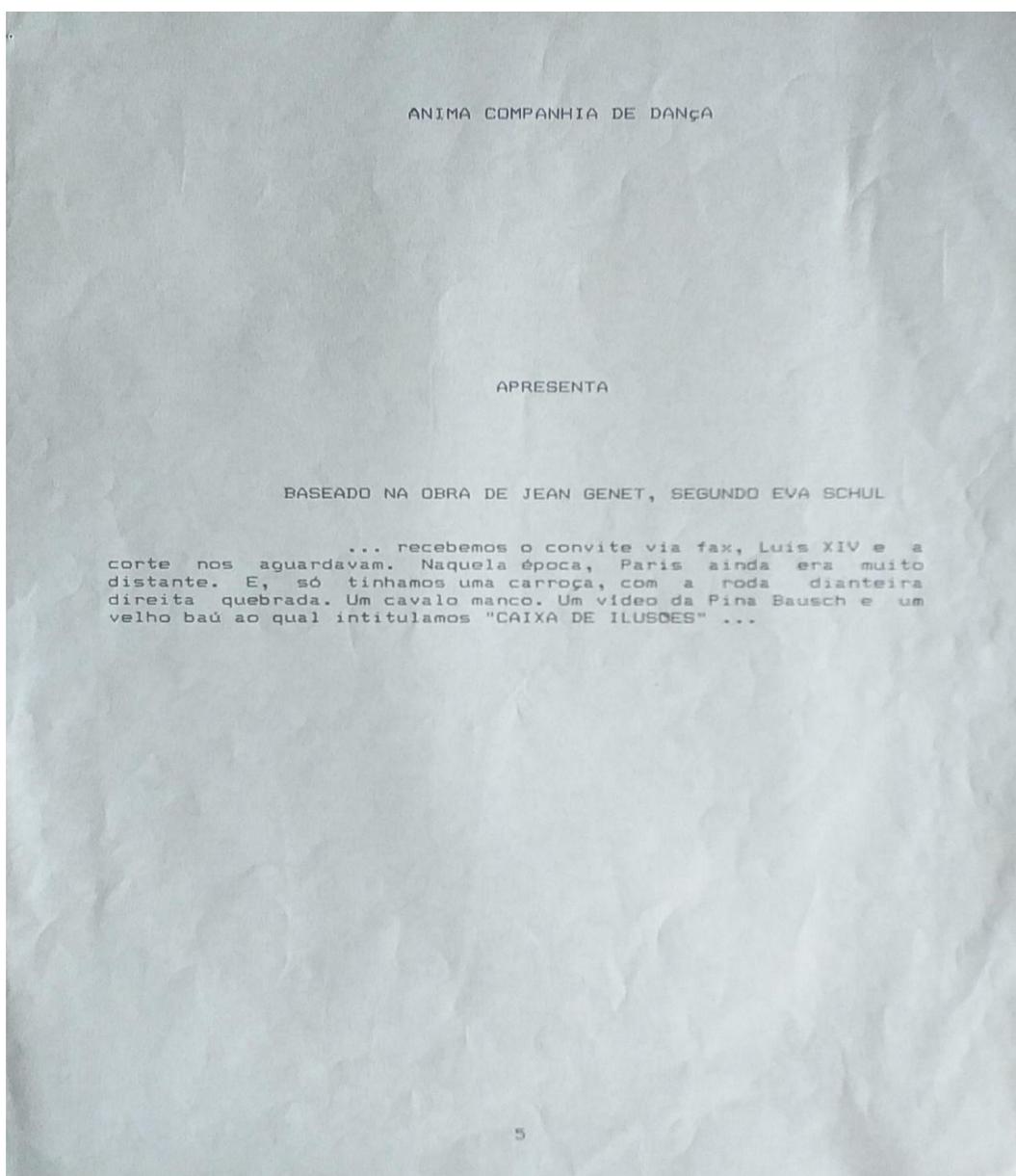


Figura 14 – Apresentação do Espetáculo **Caixa de Ilusões** (1992).

Caixa de Ilusões foi inspirado na peça de teatro **O balcão** (*Le Balcon* - 1956), de Jean Genet (1910-1986). A peça é composta por nove quadros e se passa em um bordel em que os frequentadores podem vivenciar seus desejos e suas fantasias, vestindo e incorporando as mais diversas figuras que representam o poder: juiz, bispo, rainha, general. A eles é oferecida a chance de atuar conforme seus personagens, acompanhados das prostitutas, que também encenam os papéis escolhidos por eles. O bordel, ou a **Caixa de Ilusões**, é um microuniverso, um lugar em que as ilusões são realizáveis, os desejos permitidos e as fantasias encarnadas, por entre os espelhos que revestem os ambientes. O bordel é mantido devido às boas relações de Irma (a dona) com os políticos detentores do poder, seus clientes. A inspiração inicial de Genet para compor a trama foi o regime franquista na Espanha. **O balcão** foi apresentada pela primeira vez em abril de 1957 e a partir dali, foi remontada em várias versões, em diferentes países. No Brasil, a atriz Ruth Escobar realizou uma grandiosa produção da peça, em 1968, em seu próprio teatro. A montagem metaforizava a ditadura militar brasileira e o próprio Jean Genet foi até São Paulo para assisti-la.

O desejo de Eva Schul foi montar, em uma linguagem pós-moderna, “Jean Genet dançado”. A obra do dramaturgo foi então atualizada por Eva Schul em uma linguagem de dança contemporânea com claras referências da dança pós-moderna, experienciadas intensamente por ela em Nova York. Assim, **Caixa de Ilusões** marcou o início da trajetória em constante inovação cênica, técnica e poética da Ânima Companhia de Dança.

Algumas mídias jornalísticas da época se referiram ao espetáculo como “Jean Genet coreografado” ou “uma alegoria atemporal da sociedade” ou ainda “a coreografia sexual de Jean Genet”. Estas mídias, aliadas a imagens e trechos recuperados do vídeo de uma das apresentações de **Caixa de Ilusões** foram utilizadas como fontes para compor este tópico, juntamente com o vídeo do Projeto Dar Carne à Memória. Neste vídeo, Mônica Dantas interpreta a personagem Chantal. Este solo, recriado para o Projeto como **Caixa de Ilusões**, foi posteriormente apresentado em vários eventos com o nome de “Solo para Chantal”. A descrição do espetáculo foi permeada pelas lembranças que perpassam a obra, relatadas por Eva Schul, Eduardo Severino (Roger), Cibele Sastre (Madame Irma) e Mônica Dantas (Chantal), que aqui contaram dos seus personagens, do processo de criação cênica e de algumas curiosidades da montagem.

PROPOSTA DA MONTAGEM

Quando decidi montar um balé baseado num texto que eu considerasse, ao mesmo tempo atual e eterno, que se propusesse a retratar cruelmente a realidade e, mesmo assim, criasse a possibilidade da fantasia perpassá-lo, deixando o público livre para nele imprimir seus próprios sonhos e vivências, imediatamente me veio à mente **Jean Genet**. De início levei um susto. Meu Deus, Genet dançado, que desafio e ao mesmo tempo, que prazer isto seria. Ao fazer a proposta ao grupo as reações passaram pelo mesmo caminho: medo e felicidade mesclados nas fisionomias. Surge a pergunta imediata: mas é um texto extremamente verbal, como transformá-lo numa linguagem corporal ?

Começamos à estudá-lo, e, ele foi pouco a pouco se deixando conhecer. Ainda não está pronto, parece-me, hoje, que só o estará depois da troca com a platéia, mas, cada vez mais, se define. Conforme nos aprofundamos nele, a linguagem se torna mais clara e pouco a pouco se desnuda. Vão se juntando, no caminho, vários colaboradores fascinados como nós com o desafio, e juntos vamos desbravando essa jóia dramática, tentando falar a mesma língua deste francês maldito que diz verdades que nos tocam profundamente por fazerem parte do nosso dia a dia. Cotidiano este que já coincide de antemão com a proposta de linguagem pós-moderna deste grupo de dança, ao buscar em seu trabalho planos atemporais simultâneos, que são naturalmente a história que rege a vida de todo ser humano hoje e sempre.

EVA SCHUL

Figura 15 – Proposta de montagem de **Caixa de Ilusões** (1992).

Antes da estreia oficial de **Caixa de Ilusões**, a *Ânima* apresentou uma prévia do espetáculo, ainda em fase de montagem, chamada **Fragmento de uma obra inacabada** (1992). Um trecho da sinopse descreve: “A obra está em seu começo. Os movimentos circulares e reiterativos remetem a criação de um micro universo. Tudo parece muito instintivo e a sensualidade transborda em uma movimentação que aos poucos revela seus significados”. A coreografia foi apresentada no espetáculo *Perfil*, que reuniu algumas coreografias que Eva Schul havia criado em Curitiba. Como relatou Mônica Dantas: “*Perfil já teve um impacto, muita gente quis começar a trabalhar com a Eva porque assistiu aquele espetáculo, principalmente a coreografia Fragmentos de uma obra inacabada, que já era o embrião do Caixa de Ilusões*”.

No entanto, havia, segundo Mônica, a vontade de montar uma obra única, em vez de um conjunto de coreografias e também o desejo de construir uma relação direta com o público e explorar uma das vertentes do trabalho da Eva, a teatralidade: “*Ela queria montar um espetáculo que marcasse o seu retorno para Porto Alegre, um espetáculo da Ânima. E nós também queríamos, estávamos muito empolgados por estarmos trabalhando com a Eva*”. Eva Schul (2021) reforça o relato de Mônica: “*Eu finalmente tinha um grupo de bailarinos que estava trabalhando comigo, que havia feito essas remontagens comigo e que já entendia perfeitamente a linguagem, então já podia ir para a cena com um trabalho coreográfico feito especialmente para ele*”.

O primeiro elenco, segundo Mônica, teve uma primeira experiência de criação coletiva, a obra *O convidado* (1993), que foi uma vivência de improvisação: “*Foi um processo de criação rápido, intenso, potente, que nos conectou enquanto grupo e também com a Eva, ali nós entendemos o que ela estava querendo e ela entendeu o que ela poderia tirar de nós, então eu penso que aquilo foi um tubo de ensaio para o Caixa de Ilusões*”.

FRAGMENTO DE UMA OBRA INACABADA



SINOPSE A obra está em seu começo. Os movimentos circulares e reiterativos remetem à criação de um micro universo. Tudo parece muito instintivo e a sensualidade transborda em uma movimentação que aos poucos revela seus significados. Do entrecruzamento de elementos simples e primitivos estabelece-se a complexidade. É o mundo contemporâneo. Os figurinos e a música comunicam uma noção de tempo que pronuncia ao futuro. O quadro nos remete a muitos lugares ao mesmo tempo: uma estação de metrô, em Londres, ou talvez a paisagem boêmia de algum canto da Lapa, no Brasil.

MÚSICA Totonho Villeroy

TEMPO 13 minutos

ELENCO Andréa Druck, Cibele Sastre, Eduardo Severino, Gelson de Oliveira, Mauro Magalhães, Mônica Dantas, Rosângela do Brazil, Rosiane Zorzatto, Tize Rangel, Vera Torres.

Figura 16 – Fragmento de uma obra inacabada. Sinopse (1992).



Figura 17 – Fragmentos de uma obra inacabada (1994). Acervo: Mônica Dantas (bailarinas Mônica Dantas, Andréa Druck e Rosângela do Brasil)

A primeira célula de **Caixa de Ilusões** apresenta Irma, a dona do bordel, e suas meninas, as prostitutas do Grande Balcão. Como comentou Mônica: *“É uma sequência que parte do quadril e ela me é muito preciosa, eu decorei e danço até hoje, tenho muito carinho por ela. Ela foi estruturada e apresentada pela Eva, o que não é muito comum, pois ela costuma trabalhar na relação íntima do movimento com o bailarino”*. A cena foi composta por uma sequência de movimentos sensuais, para caracterizar todo o clima do bordel. As prostitutas dão carne ao corpo dançante, que discursa uma sexualidade que é vendida. Culturalmente, as mulheres prostitutas são discriminadas, não representam os valores familiares, pelo contrário, colocam em risco tal valores, ameaçando a ordem. São marcadas pela desonra e seus corpos objetificados. Nesse sentido, Judith Butler (2002, p. 161) apresenta a ideia de abjeção para tratar de corpos cujas vidas não são consideradas importantes e afirma que “a abjeção é um processo discursivo”. Albright (2013, p.50) traz a ideia de “hegemonia cultural da vertical” que afetou as mulheres no sentido de serem vistas como “caídas” e cita a perda da virgindade como um dos exemplos desta hegemonia. A autora sinaliza para o simbolismo que a

queda carrega no Ocidente: “Uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estrelato para o grão da terra”. A queda é vista como uma falha ou um erro e em algumas situações, na nossa cultura, as quedas são vistas como “cair em desgraça”.

Butler (2002, p.156) afirma que seu trabalho sempre se propôs a “expandir e realçar um campo de possibilidades para a vida corpórea”. Assim, aponta que no interior dos próprios códigos socialmente construídos e determinados que consideram alguns corpos como desqualificados há a possibilidade de ruptura, de oposição, de resistência. A autora dialoga com Foucault (1988) ao entender a oposição como algo que opera do interior dos próprios termos pelos quais o poder é reelaborado. Em cena, os corpos das meninas de Madame Irma lançam-se às fantasias do Grande Balcão, sob a ação da gravidade, caem, recuperam-se e perseveram. Estão em movimento. Albright (2013, p.58) aponta que “o movimento é uma série de quedas – algumas pequenas, algumas mais espetaculares – que impulsionam o corpo através do tempo e do espaço”. Dessa forma, os corpos dançantes das prostitutas entregam-se à ação da gravidade, e no *gap* entre a queda e a recuperação, suspendem o paradigma cultural (de que a queda é uma falha), e outros significados tomam o seu lugar. Como propõe Albright (2013, p.59): “A expressão ‘cair em desgraça’ torna-se uma afirmação impossível quando a queda propriamente dita é experimentada com um estado de graça”.

A partir dessa primeira sequência, desempenhada pelos corpos dançantes das prostitutas, foram desenvolvidos os duos e as demais cenas que compõe o espetáculo. Como salientou Mônica Dantas: “*Essa coreografia tinha vida própria, dançamos em vários lugares, em bares, até na boleia de um caminhão! Separávamos em solos, duos e conjunto e ela ficou sendo essa primeira célula do Caixa de Ilusões*”. E complementa: “*A Eva nos apresentou a ideia e disse: eu quero que vocês se atirem! E foi o que fizemos*”. Os bailarinos se “atiraram”, sem medo da queda e, em **Caixa de Ilusões**, caíram com graça.

Elis Produções

apresenta

ÂNIMA

CIA DE DANÇA

EM

**CAIXA
DE
ILUSÕES**

THEATRO SÃO PEDRO
DIAS 8, 9, E 10 DE ABRIL
21 HORAS

Figura 18 – Programa de Caixa de Ilusões (1994).

CAIXA DE ILUSÕES

Sinopse

Enquanto uma revolução ameaça tomar conta de um reino, os fregueses do Grande Balcão, bordel de luxo, satisfazem suas mais secretas fantasias de sexo e poder representando as figuras que compõem a mitologia da sociedade ameaçada e que são responsáveis pela ordem estabelecida.

Madame Irma, dona do bordel, supervisiona, junto com sua menina "predileta", as representações por trás de espelhos. Ela teme a revolução, pois o Grande Balcão é aliado do poder estabelecido e lhe presta serviços, transmitindo os planos dos revoltosos, obtidos através das prostitutas, ao seu amante, o Chefe de Polícia.

A revolta progride, sugere-se que os verdadeiros detentores do poder foram assassinados. Chantal, uma das meninas do bordel, apaixonou-se por Roger, líder da revolução, passa para o lado dos revoltosos e transforma-se em seu símbolo. Como contra-ataque para debelar a revolução, são convocadas as figuras do bordel: os falsos Bispo, General e Juiz desfilam para o povo liderados pela falsa Rainha.

A revolta é subjugada. Chantal é assassinada e Roger acaba por entregar-se às fantasias do Grande Balcão, inaugurando uma nova representação: o Chefe de Polícia que, satisfeito por ter sido finalmente elevado a categoria das grandes figuras do bordel, se encerra para sempre no Salão Funerário.

FICHA TÉCNICA

Coreografia e Direção Artística

EVA SCHUL

Trilha Sonora

RICARDO SEVERO E TONHO VILLEROY

Cenografia

FELIPE HELFER

Iluminação

MAURÍCIO MOURA

Figurino

MALÚ ROCHA E ALEXANDRE SILVA

Bonecos

TANIA CASTRO E GUILHERME LUCHSINGER

Elenco

ALESSANDRO DAL'OLMO - General

ANA CLARA BONINI - Ladra, Enviado

CIBELE SASTRE - Madame Irma

EDUARDO SEVERINO - Roger, Carrasco

GERSON BERR - Chefe de Polícia

ROSELITO AMARAL - Bispo

MAURO MAGALHÃES - Juiz

MÓNICA DANTAS - Cavallo, Chantal

TATIANA DA ROSA - Pecadora, Carmen

Ensaíadora

NEGA MACHADO

Fisioterapeuta

ANA CLARA BONINI

Fotografias

MARCELO SIMÕES

Cenotécnica

CHICO

Divulgação

Bed DIVULGAÇÃO

Costureira

IGNEZ BORGESE

Sonoplastia

IGNÁCIO MITCHEL

Estúdio de Gravação

UPSTAIRS

Concepção Gráfica

SERIGRAPHOS

Administração

ELIS PRODUÇÕES E PROMOÇÕES LTDA.

Figura 19 – Programa do espetáculo **Caixa de Ilusões**.

No programa do espetáculo, a seguinte descrição:

“Enquanto uma revolução ameaça tomar conta de um reino, os fregueses do Grande Balcão, bordel de luxo, satisfazem suas mais secretas fantasias de sexo e poder representando as figuras que compõem a mitologia da sociedade ameaçada e que são responsáveis pela ordem estabelecida.

Madame Irma, dona do bordel, supervisiona, junto com sua menina ‘predileta’, as representações por trás de espelhos. Ela teme a revolução, pois o Grande Balcão é aliado do poder estabelecido e lhe presta serviços, transmitindo os planos dos revoltosos, obtidos através das prostitutas, ao seu amante, o Chefe de Polícia.

A revolta progride, sugere-se que os verdadeiros detentores do poder foram assassinados. Chantal, uma das meninas do bordel, apaixonou-se por Roger, líder da revolução, passa para o lado dos revoltosos e transforma-se em seu símbolo. Como contra-ataque para debelar a revolução, são convocadas as figuras do bordel: os falsos Bispo, General e Juiz desfilam para o povo liderados pela falsa Rainha.

A revolta é subjugada. Chantal é assassinada e Roger acaba por entregar-se às fantasias do Grande Balcão, inaugurando uma nova representação: o Chefe de Polícia que, satisfeito por ter sido finalmente levado a categoria das grandes figuras do bordel, se encerra para sempre no Salão Funerário”.

Em **O balcão**, Jean Genet trata de desejos, instintos, sexualidades, poderes, permissões e recusas. Em seu bordel, estão alegorizados, sobretudo, os prazeres recusados. Foucault (1988): aponta para o que denomina de “lógica capenga” da sociedade moderna burguesa: silenciar as sexualidades “ilegítimas”. Como concessão, o deslocamento das sexualidades recusadas para os lugares de tolerância, como o rendez-vous e as casas de saúde. Fora deles, “o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo”. (p. 10). Assim, interditar, ignorar ou calar o sexo ou a sexualidade seriam as estratégias de uma sociedade hipócrita que incitaria os sujeitos a examinar e confessar suas práticas, desejos e prazeres. O autor aponta o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil como reguladores das práticas sexuais até o final do século XVIII, determinando os limites legais, morais e éticos dos comportamentos. De toda forma, “romper as leis do casamento ou procurar prazeres estranhos mereciam de qualquer modo, condenação (p.38). Nessa obra Jean Genet escancara, satiriza e celebra esta sociedade e suas premissas em relação ao sexo.

Na obra de Genet, as figuras do Bispo, do Juiz e do General representam o Poder estabelecido. No entanto, dentro do Grande Balcão, o poder não opera em um registro de

dominação e sujeição, as relações de poder são atravessadas pelos prazeres. No microuniverso do bordel, os corpos discursam desejos e prazeres em relações de poder, no sentido assumido por Foucault (2004, p.89) de que “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”.

O bordel não está “submetido” às ordens das autoridades, há um jogo de forças no qual Madame Irma, na condição de dona do bordel, não está totalmente sujeita às exigências dos clientes e dirige seu bordel segundo suas regras. Percebe-se assim, que as relações entre os personagens são atravessadas por pontos de resistência, no sentido proposto por Foucault (2004, p.88) como a pluralidade de forças correlacionadas, mais ou menos organizadas, heterogêneas, instáveis e imanentes ao local próprio onde se exercem. As resistências são intencionais e se encontram entre um ponto e outro de qualquer relação. Do lado de fora do bordel, uma revolução está sendo organizada. Percebe-se uma das formas de resistência, uma ruptura, uma divisão. Para Foucault (2004, p. 92): “é a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução, um pouco à maneira do Estado que repousa sobre a integração institucional das relações de poder”.

Dança, teatro, trilha sonora especialmente composta, texto “falado” e LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) se articularam para compor um espetáculo e um conceito que levam à cena o corpo-político que discursa poderes e resistências em meio a um ambiente de desejos, prazeres e fantasias. Igreja, Estado e prazer entram em movimento na dança de Eva Schul. Dança e política compõe o discurso que a Ânima leva à cena.

A relação entre arte e política é abordada por Lepecki (2012, p. 43) quando destaca que o caráter antagônico entre elas vem sendo entendido de modo diferente graças aos escritos de Rancière e Agambem, que a entendem como “coconstitutivas” uma da outra. O autor comenta o que Rancière nomeou como “regime estético” das artes, que opera para além das classificações de belo ou sublime, em que a arte seria responsável pelas “partilhas e distribuições do sensível”, que surgem, segundo o autor, de modo quase imanente, graças à particular força expressiva do objeto artístico neste regime. Assim, estruturas de repetição podem ser “quebradas” graças a estas partilhas e distribuições, pois são ferramentas para questionar as verdades acerca de uma obra, ampliando as possibilidades “interpretativas” de um fato artístico. Isto evidencia a potência política da arte. No binômio arte – política também reside a potência do corpo no sentido de “perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções” entendendo-o como

ferramenta para pensar a dança. Se toda a dança, ao ser dançada, teoriza o seu contexto social, **Caixa de Ilusões** apresenta sua potência política.

Guzzo e Spinik (2015) discutem sobre como uma obra adquire um efeito político. As autoras, inspiradas na noção de política de Michel Foucault, qual seja uma tecelagem que une elementos não necessariamente políticos, mas condicionais para que se exerça a política para construir o tecido social. A política seria, assim, uma maneira de organizar esteticamente as relações e também uma forma de governar. A ideia de tecitura também está presente, segundo as autoras, na partilha do sensível apresentada por Rancière, como colocam: “compartilhamos um comum e temos nisso partes exclusivas: essas divisões partem-se ainda em divisões de tempos, espaços e tipos de atividades sensíveis, como numa trama de um tecido” (p.7). Nesta trama se constrói o corpo que dança, o corpo político, que se posiciona criticamente e lança para o mundo um discurso engajado com as questões de seu tempo. Desse modo, Setenta (2016, p.94) sustenta que a postura crítica conduz à abordagens políticas e “na performatividade do corpo que dança, dança e política não são instâncias distintas, mas estão imbricadas intersticialmente”.

Guzzo e Spinik (2015) destacam também a apropriação política da dança pelos dançarinos como uma das características que a dança contemporânea apresenta. O ponto de vista do bailarino acerca da realidade e sua postura crítica e engajada nos modos de fazer dança faz com que haja a busca por um fazer dança que crie discursos com potência para a reflexão e transformação nos modos de vermos e entendermos o mundo. Retomando o que propõe Setenta (2016, p.10), criar e enunciar são ações simultâneas e produzem corpos específicos para cada enunciado. Assim, a política pode ser entendida como “a performatividade que se enuncia no corpo que dança”. **Caixa de Ilusões** apresenta no fazer-dizer dos corpos o universo de Jean Genet: a política, a subversão, a hipocrisia dos poderes, a luxúria, a degradação humana, a fantasia recusada da realidade. Os elementos técnico-poéticos levados à cena pelos corpos que dançam discursam e constroem o microcosmo chamado bordel ou, nas palavras da personagem Irma: “Prostíbulo. Lupanar. Rendez-vous. Bordel. Fodedor. Puteiro”. (GENET, s/d, p. 47)



Figura 20 – Espetáculo **Caixa de Ilusões**.

“No teto, um lustre que será sempre o mesmo, a cada quadro. O cenário parece representar uma sacristia, formada por três biombos de cetim, vermelho sangue”. (GENET, s/d, p. 2). Do texto original, a inspiração para o cenário do espetáculo: ao fundo os três arquétipos do poder: O Clero, o Exército, a Magistratura no Grande Balcão. Acima, o grande lustre. O lustre, sempre o mesmo, suspenso. A coreografia se desenvolve, bailarinos entram em cena, saem de cena, dançam seus personagens, discursam através de seus corpos. O lustre permanece, suspenso. Sua presença tem um certo movimento, vindo das ondas sonoras, da vibração do palco, do reflexo das luzes. Ele segue, suspenso. Ilumina, vibra, ostenta. A sacristia exerce seu poder soberano, supremo, suspenso. O crepitar das metralhadoras permanece, como o lustre. Dentro, o lustre, fora, as metralhadoras. Na *caixa de ilusões*, o lustre gravita acima de todos, o lustre que tudo vê, símbolo do poder que incide sobre os corpos que dançam.

Um dos autores que apontou o corpo enquanto campo de exercício e de funcionamento do poder foi Michel Foucault (1987) ao analisar as práticas utilizadas

dentro das instituições modernas no século XX. Tais práticas são apontadas pelo autor como ferramentas para o controle e disciplina do corpo, construindo saberes a partir, principalmente, a do discurso médico-científico. Desses discursos com efeitos de verdade originaram-se práticas que acabam por conformar os corpos e controla-los. Desde o mecanicismo laboral (pois um corpo melhor é mais produtivo economicamente) as normas morais em relação a sexualidade e ao cuidado de si. Assim, os corpos e, conseqüentemente, os comportamentos são vigiados no intuito de controlar. Então, o lustre, que será sempre o mesmo, testemunha o discurso em ação da tríade igreja-justiça-exército e seus jogos de poder que buscam subjugar os corpos.



Figura 21 – Cena de abertura: Mônica Dantas e Alecssandro Dal'Omo.



Figura 22 – Eduardo Severino e Ana Bonini

Após a cena de abertura, que consistia na apresentação das prostitutas do bordel, as duplas se deslocam para os quartos, dispostos em lugares diferentes do palco. As prostitutas encarnam os personagens que os “visitantes” do bordel solicitam para viverem suas fantasias. O bispo e a pecadora, o juiz e a ladra, e o general e seu cavalo entregam-se aos prazeres nos ambientes espelhados. Nessa direção, a fala de Carmen, extraída do texto original d’**O balcão**: “Ingressar no bordel é recusar o mundo. Aqui estou e aqui fico. A minha realidade são os seus espelhos, as suas ordens e as paixões”. (GENET, s/d, p. 36).

Em cena, a simultaneidade dos espaços internos e externos ao bordel, os “planos atemporais simultâneos”, como consta na sinopse (figura 15) de **Fragmentos de uma obra inacabada**. Dentro do bordel, a metáfora atemporal da sociedade, a encarnação dos desejos, fora do bordel, o levante revolucionário. As cenas acontecem simultaneamente, caracterizando a relação entre os arquétipos. Percebe-se que o espetáculo se apresenta em várias tríades, os quartos, os casais, os espelhos, os arquétipos. Ao que comenta Mônica Dantas: *“Algo muito interessante que atravessa a coreografia são os três quartos, onde ocorrem as cenas simultaneamente e também o balcão, a casa de ilusões, a caixa*

de ilusões, o ambiente de dentro e o ambiente de fora”. Há um *gap* espaço-temporal, uma suspensão: No bordel se vive a plenitude dos prazeres excêntricos que fora do bordel não seriam “permitidos” ou socialmente adequados. As fantasias têm preço, duração determinadas e leis próprias. Dentro dos quartos, as fantasias, fora dos quartos, as metralhadoras. Como expõe a fala do Chefe de polícia, no texto original da peça: “Aqui, os suspiros, lá, o eco das lamentações”. (GENET, s/d, p.44).



Figura 23 – Gerson Berr e Cibele Sastre.



Figura 24 – Gerson Berr e Cibele Sastre.

Há uma relação de afeto entre Madame Irma e o chefe de polícia. Nesta relação, há um diálogo entre seus conflitos internos. Ela se preocupa com a posição política do bordel, os clientes fazem parte do poder dominante e o bordel precisa deles. Irma os chama e exige que sejam chamados de “visitantes”. No texto da peça (GENET, s/d,p. 36): “Exijo respeito aos visitantes. ¡Vi-si-tan-tes! Nem mesmo eu ousou chamá-los de clientes. E, no entanto... (Faz estalar, de maneira acintosa, as cédulas novas de mil que segura na mão”.) Ao mesmo tempo, Irma é da classe operária e se identifica com as demandas do povo. Ao chefe de polícia cabe manter a ordem, pois não tem a nobreza, ninguém chegava ao bordel e pedia para usar os adornos de Chefe de Polícia. Ao que Irma, no texto original de peça comenta: “meu caro, seu cargo não tem a nobreza suficiente para sugerir aos sonhadores uma imagem que sirva de consolo” (p. 43). Ou seja, a roupa deste representante da lei não portava qualquer insígnia de poder. Percebe-se que o duo do

chefe de polícia com Irma é permeado por este conflito, que por vezes os desorienta, há uma espécie de disputa de poder, ele o chefe de polícia, ela a dona do bordel. Entre eles, o afeto. Equilíbrio e desequilíbrio de forças e de autoridade. No final, ele a carrega, derretida em seus braços, como na cortina d'água por detrás deles, símbolo do feminino, do sexo e do poder.

Caixa de Ilusões representou não só a volta de Eva Schul a Porto Alegre, mas foi o início de uma grande companhia em uma primeira experiência de alto nível e, segundo a diretora, foi um grande sucesso: *“Queríamos mostrar que Caixa de Ilusões não era um trabalho isolado, já era a Ânima. Então, esse primeiro espetáculo já foi uma demonstração de que a Ânima vinha de verdade, montando um espetáculo grande e completo e não dancinhas”*. Cibele Sastre contou que quando Eva estava criando esse espetáculo, a proposta era não só criar um grupo de dança, mas um grupo de estudos, que, segundo ela, foi extremamente formativo. O grupo se reunia na casa de Eva, onde ela falava de suas experiências: *“Ela falava para a gente tudo o que ela conheceu, a experiência dela, que ia ao encontro das coisas que eu havia aprendido no teatro, então com isso, esse universo ia se ampliando; a Eva tinha essa generosidade em nos oferecer essas oportunidades e para mim foi de extrema importância. Ter vivido esse momento todo mudou os rumos da minha vida”*.

No início, Eva não se referia ao trabalho dela como dança-teatro, mas uma dança teatralizada, como relatou Cibele: *“Ela tinha uma linguagem, um modo de organização, um jeito de falar que era diferente de definir como dança-teatro, mas ela vinha também de uma experiência forte de teatro lá de Curitiba, tanto que ela escolhe O balcão pra gente começar a trabalhar”*. Nessa direção, saliento que em uma das publicações jornalísticas, o trabalho da companhia foi chamado de “dança contemporânea” e em outro de “teatro de dança”, ressaltando as diversas características do fazer dança de Eva Schul.

SEGUNDO CADERNO, SABADO, 9 DE ABRIL DE 1994

O ESTADO DAS COISAS



Jean Genet coreografado

Hoje, às 21h, no Theatro São Pedro (Praça Mal. Deodoro, s/n^o), seguem apresentações do espetáculo Caixa de Ilusões, com o Anima Companhia de Dança. O trabalho é uma adaptação do livro O Balcão, do escritor "maldito" francês Jean Genet. O ambiente recriado no palco do São Pedro é o de um bordel de luxo, onde os personagens consumam suas fantasias sexuais. A direção e a coreografia são de Eva Schul e a música foi composta especialmente para a montagem por Ricardo Severo e Totonho Villerooy. Os ingressos custam entre CR\$ 2 mil a CR\$ 4 mil. Caixa de Ilusões terá sua última apresentação amanhã.

Figura 25 – Jean Genet Coreografado. Jornal ZH (1994).

Divulgação ZH



Dança contemporânea

O espetáculo de dança contemporânea 'Caixa de Ilusões' (foto) inspirado em 'O Balcão' de Jean Genet volta ao Teatro Renascença (Érico Veríssimo, 307), nos próximos dias 15, 16, 17 e 18, às 21h, a R\$ 10,00. A montagem do grupo Anima Cia de Dança tem coreografia e direção artística de Eva Schul e retrata as muitas fantasias dos personagens de um bordel de luxo, com músicas de Ricardo Severo e Totonho Villerooy. O elenco é formado por Alessandro Dal'Olmo, Ana Clara, Cibele Sastre, Eduardo Severino, Mônica Dantas, Tatiana Rosa, Mano Amaro e Robson Duarte.

Figura 26 – Dança Contemporânea. Jornal ZH (1994).

SEGUNDO CADERNO, QUINTA-FEIRA, 15 DE DEZEMBRO DE 1994

DANÇA

Uma alegoria atemporal da sociedade

Texto de Jean Genet é a base para o espetáculo do teatro de dança do grupo *Ânima*

ANDREA LOPES

Apresentado no primeiro semestre deste ano, no Theatro São Pedro, *Caixa de Ilusões*, da Anima Companhia de Dança, retorna hoje no Teatro Renascença. Depois de mostrar coreografias isoladas em pequenos espaços, o Anima exhibe na íntegra seu primeiro grande espetáculo.

"O grupo buscava um texto atual, que correspondesse a sua maneira de pensar a realidade", destaca Eva Schul, coreógrafa e diretora artística. O texto, do francês Jean Genet, é uma interpretação atemporal da realidade sócio-política do mundo. O diferencial é o enfoque: o de um marginal que recebeu a indulgência pela literatura que produziu. "É um retrato cruel de alguém que não tinha nada a perder em denunciar as mazelas da sociedade."

O cenário é um bordel de luxo. Na construção metafórica do espetáculo, as personagens são espelhos: refletem a imagem criada pelas pessoas para conviverem umas com as outras, numa eterna representação de papéis. "Mas o bordel de Genet é um espaço de reprodução do contexto social, onde transitam o juiz, o bispo, um general e a rainha", explica a coreógrafa. "É um local onde as pessoas vivem seus sonhos de poder."

Bailarinos, cenógrafos, iluminadores e músicos participaram ativamente do processo de montagem do espetáculo. Eva fala de seu papel de maestro na organização da apresentação: "Faço laboratórios, levo à improvisação e capto as ideias e conceitos elaborados pelos próprios bailarinos".

O Anima foi o único grupo do Estado selecionado para o Festival de Artes Cênicas de João Pessoa, na Paraíba, o que resultará em uma turnê pelo Norte e Nordeste no final de janeiro. "Ainda estamos na batalha das passagens", emenda Eva, lembrando a inexistência de patrocínio e apoio governamental. "O Estado não pode ser paternalista, mas deve dar condições de subsistência à arte."

A trilha sonora de *Caixa de Ilusões* foi composta por Ricardo Severo e Totonho Villerooy — "que é quase um componente do grupo", diz Eva. A cenografia é de Felipe Helfer e os figurinos são de Malu Rocha e Alexandre Silva. No elenco, Alessandro Dal'olmo, Ana Clara Bonini, Cibele Sastre, Eduardo Severino, Mônica Dantas, Tatiana Rosa, Mano Amaro e Robson Duarte, com participação de Paulo Guimarães, do grupo Transforma.



Eterno carnaval
O grupo Anima mostra com dança e teatro as máscaras cotidianas.

O QUE: Caixa de Ilusões, espetáculo da Anima Cia de Dança
QUANDO: de hoje até domingo, às 21h
ONDE: Teatro Renascença (Érico Veríssimo, 307)
QUANTO: R\$ 10,00, com desconto de 20% para sócios do Clube do Assinante ZH

Figura 27 – Uma alegoria atemporal da sociedade Jornal ZH (1994).

Caixa de Ilusões foi uma produção grandiosa, segundo Eduardo Severino. O bailarino relatou que, além de marcar o retorno de Eva Schul a Porto Alegre, o espetáculo tinha uma proposta muito interessante: “Era uma coisa nova, era grande, era o retorno da Eva e *O balcão*, de Jean Genet, não é ‘qualquer coisa’. Algumas pessoas do elenco já tinham bagagem, mas eu, por exemplo, estava começando. Foi um trabalho muito importante de ser montado e eu adorei ter feito”. O bailarino salientou que o espetáculo era algo que Eva queria muito montar e, na época, conversou muito com ela sobre isso: “Eva, é um espetáculo importante para ti e para o grupo, é tua primeira grande montagem e marca a tua volta a Porto Alegre. Investe e vamos ver o que acontece, algum retorno vamos ter. E foi assim, ela bancou tudo, pois era importante tanto para ela quanto para nós”.

O espetáculo, como afirmou Eduardo Severino, foi apresentado poucas vezes também por causa da grandiosidade: “Havia um cenário ‘monstruoso’, de complicada montagem, era gigantesco, tinha água que escorria de uma parede, tinha vela acesa que pingava, havia até um carro, era muita gente envolvida, o que gerava a necessidade de uma grande produção”. O espetáculo teve temporadas significativas, estreou no Theatro São Pedro, foi apresentado também no Teatro no Renascença. No entanto, como referiu Mônica, poderíamos tê-lo apresentado muitas vezes mais, principalmente em função do custo e de todo o investimento fizemos. Nessa direção, a coreógrafa comentou: “Foi grandioso, quase ostensivo, nós tínhamos, por exemplo, um motor que fazia uma cortina d’água no palco! E também um carro, em que a Mônica [Dantas], que fazia uma das prostitutas do bordel, vinha em cima, como a Musa da Revolução”!

A produção grandiosa teve algumas curiosidades que Eva relembra, em meio a risos: a cortina d’água foi feita com um motor doado pelo pai dela e as tiras pelas quais a água escorria foram feitas de plástico. “Nós não sabíamos fazer aquilo, não existia plástico inteiro, nem acrílico na época, então nós colamos tiras de plástico. Durante o espetáculo a cola foi se desmanchando e a água escorrendo, tivemos de encher de panos”. Em uma das apresentações o carro que trazia Mônica quebrou e a produtora (Neca Machado) teve de entrar embaixo e empurrá-lo por todo o palco. As velas do grande lustre, em determinado momento começaram a pingar em cima de um dos bailarinos. Houve toda uma história por trás desta produção, como conclui Eva: “Coisas muito

engraçadas aconteceram porque fizemos um grande espetáculo sem condições de nada”.

O espetáculo também teve muitas críticas, salientou Cibele Sastre, pois, segundo ela, o trabalho que Eva propunha trabalhava com um referencial técnico diferenciado: “Muitas pessoas não apreciavam, dizendo que aquilo não era dança, que os bailarinos não eram capacitados, que tecnicamente não eram bons o suficiente para fazer o que fazíamos em cena”. Os comentários estavam muito relacionados à tentativa de classificar ou não o espetáculo como dança moderna, Cibele comentou: “Eu lembro de uma vez ouvir de tribos diferentes que o trabalho era muito bacana, mas para ser Moderno mesmo tinha que usar o pé flexionado e nós usávamos o pé estendido, o dedo alongado, algo super difícil de desconstruir para quem vinha do ballet”.

A diretora já alertava o grupo para este tipo de crítica, como Cibele relatou: “Ela dizia: preparem-se para vaia, preparem-se para não ter muitos aplausos, preparem-se para uma recepção não muito positiva”. Assim, o grupo se habituou a enfrentar a resistência do público, devido à novidade da proposta: “Nós então internalizamos aquilo, sabíamos o que íamos dançar, sabíamos o que queríamos, iríamos fazer a diferença, mas não iríamos receber aplausos muito calorosos nem unânimes de uma plateia e assim foi ao longo da trajetória do grupo”. Então, como contou Cibele, foi uma surpresa o espetáculo ter recebido feedbacks positivos de vários grupos de dança de Porto Alegre: “Foi genial, fomos vistos de forma diferente, porque Porto Alegre, durante muito tempo, foi um nicho de grupos que não se davam bem entre si. Isso sempre foi uma coisa que me incomodou, mas eu sempre procurei atravessar esses problemas me relacionando com outros grupos numa determinada medida e recebia feedbacks muito legais, muito interessantes desses grupos em relação a esse trabalho e isso tem a ver com essa energia de integralidade”.

Mônica Dantas relatou que para a montagem de **Caixa de Ilusões**, Eva não escolheu os bailarinos com melhor formação clássica ou virtuosismo técnico: “A Eva forma bailarinos, então ela escolheu pela vontade de construir alguma coisa com ela, pela disponibilidade de experimentar e de se construir na técnica dela e isso é uma característica que ela mantém até hoje, ela é uma formadora de artistas, então na época não foi diferente”.

O processo de criação do espetáculo foi uma novidade para alguns bailarinos, pois eles nunca haviam trabalhado em colaboração, criando movimentos, como relatou Eva: *“No Balcão, bem como nos primeiros trabalhos, era um misto, eu coreografava umas partes, eles coreografavam outras e essa liberdade foi crescendo conforme eles foram entendendo como era o processo”*.

No relato de Cibele, ela revelou que houve todo um processo de “leitura de mesa”, que se refere a uma reunião com o elenco para a primeira leitura do texto, para que cada artista conheça seu personagem e a peça como um todo. Assim, cada um com seu personagem houveram momentos de discussão, de pensarem e organizarem juntos o roteiro: *“Algumas cenas foram eliminadas, claro, mas tinha isso de a gente precisar conhecer a fala dos personagens, a vida dos personagens, o texto daqueles personagens, então foi uma empolgação coletiva para fazer”*.

Dança e teatro dialogam o tempo todo no espetáculo e Cibele comentou que isso desafiou muito o grupo: *“Eu fui bastante provocada em como construir em movimento o que eu lia no texto, as falas, as cenas e como essas coisas iam se resolver”*. A bailarina segue relatando que a escolha dos personagens foi feita por Eva a partir do perfil de cada bailarino. Eles criavam os movimentos e, a partir deles, a coreógrafa desenvolvia uma movimentação específica para cada personagem.

Severino relatou que Eva direcionou tudo em **Caixa de Ilusões**, o espetáculo trabalhava com personagens e a distribuição foi feita por ela, ela propunha cenas e os bailarinos criavam a partir de suas orientações: *“Ela especificava o momento em que haveria um duo e o que ele expressaria, em outro momento que haveria um trio que se deslocaria de um ponto a outro com determinada intenção, enfim, dirigia e orientava a cena”*. Eva propunha cenas e o elenco criava, a partir de suas orientações: *“Todo o trabalho dela tem isso, da criação, do intérprete-criador e também frases coreografadas por ela, sequências que ela propõe. Nesse trabalho tinha muitas frases coreográficas dela, era muito rico”*.

Segundo o bailarino, a proposta de dançar **O balcão** de Jean Genet veio de Eva e que houve muita conversa, muito debate e o grupo era maduro intelectualmente, o que tornava as discussões ainda mais ricas. Contudo, o elenco era heterogêneo em outros aspectos, como salientou Severino: *“Tinha um elenco muito legal, mas muito díspar, o que gerava conflitos no processo porque era um trabalho com teor sexual bem forte e tu tens que ter que estar bem contigo, com a tua sexualidade”*.

tenta fazê-la desistir. Porém, Chantal é a mulher prostituta que não tem rivais e empresta sua voz a serviço do ódio: “Nada sou além de meu rosto, de minha voz e dentro de mim uma adorável bondade”. (GENET, s/d, p. 53).

A sensualidade, a marginalidade e a repressão do universo de Jean Genet, segundo Mônica, serviu de inspiração para compor sua personagem: “*O Balcão é uma alegoria dessa sociedade pervertida, corrompida, então eu estabeleci essas relações para construir Chantal*”. As características de sensualidade, ingenuidade, empoderamento, resistência e heroísmo foram construídas a partir da técnica de Eva Schul e sua apropriação por parte de Mônica: “*Foi um momento de muita maturidade artística e técnica, foi um momento de muita apropriação, eu estava muito pronta para fazer aquilo, pelo entendimento da técnica da Eva*”. A bailarina relembra que na época, em Porto Alegre, havia uma valorização da técnica clássica e ela vinha de uma formação em dança moderna, então, a partir desta apropriação do fazer dança de Eva Schul, houve uma cristalização: “*Ali eu estava me sentindo realmente uma bailarina*”.



Figura 30 – Mônica Dantas e Eduardo Severino

As persianas do Grande Bordel estão fechadas e do lado de fora, na praça, em meio a Revolução, Roger e Chantal se encontram e inicia-se então, um duo romântico, em que são encenados os argumentos de ambos os personagens, o amor é a justificativa dela para que siga e a dele para que a impeça. Nesta cena, os corpos se afetam através dos movimentos fluidos que narram a alegria do encontro, a paixão e o desespero da despedida. Como apontou Spinoza (2009, p.38) “Por afeto entendo as afecções do corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afecções. Portanto, se podemos ser causa adequada de uma destas afecções, entendo por este afeto uma ação, caso contrário, uma paixão”. Para Roger, Chantal pertence a ele. Para Chantal, ela encarna a Revolução. E é nesse *gap* que os corpos oscilam. “Você me envolve e eu te contendo”. (Roger). “Eu te envolvo e te contemplo”. (Chantal). (GENET, s/d, p. 56). O homem apaixonado e possessivo, não quer perder Chantal, pensa que ela pertence a ele, não à Revolução. Com medo, implora a ela que fique, pois não a raptou do bordel para entregá-la à insurreição. Mas Chantal lhe escapa e Roger, triste, é abandonado.

Para o duo de Roger e Chantal, Eva apresentou como referência o musical *The Catherine Wheel* (A Roda de Catarina), coreografado por Twyla Tharp.



[Figura 31 – Espetáculo *The Catherine Wheel*, de Twyla Tharp. Disponível em:

<https://www.twylatharp.org/works/catherine-wheel>, acesso em 14 de outubro de 2020.

O espetáculo *The Catherine Wheel*, com trilha sonora original de David Byrne, inspira-se na morte de Santa Catarina, no século IV em uma roda de tortura. O espetáculo é permeado por sequências de saltos, quedas e recuperações. Como relatou Mônica, neste musical haviam vários elementos que ela apreciava e sugeriu como inspiração: *“A personagem feminina se atirava e a primeira queda era virtuosa, quase acrobática, assustadora até, e a partir dessas indicações eu e o Eduardo fomos construindo o duo”*. Nas palavras de Albrigh, (2013, p.56) encontro eco e sensibilidade para o duo de Chantal e Roger: *“Cair em si. Voar antes que caia no chão, prazer e medo no risco. O medo se torna emoção, a emoção se torna uma espécie de unidade em êxtase com o ar, eu não tenho medo. A gravidade saberá lidar conosco. Caídos, o nosso amor deve encontrar um novo caminho ou morrer”*.



Figura 32 – Mônica Dantas, Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).

Após o duo romântico, entra em cena, lentamente, o coro de revolucionários e se coloca no fundo do palco. Chantal dança na frente dele, enquanto a música se confunde com o som das metralhadoras. “O solo inicia após o duo romântico com Roger, líder revolucionário, e por isso há certa languidez nos movimentos, que vão se transformando em gestos heroicos, que se intensificam com a entrada de um grupo de rebeldes, que são incitados à luta por Chantal”. (DANTAS, 2012, p.2). A mulher é o símbolo da revolução, a presença feminina e o discurso empoderador reforçam a proposta de Eva Schul, de exaltar a ânsia, a porção feminina da alma. O corpo de Chantal discursa, com sua doçura, sensualidade e heroísmo, a própria revolução. O solo foi permeado por movimentos de saltos, quedas, contrações e expansões para salientar as várias faces da personagem: prostituta, heroína e apaixonada. Algumas referências para compor a personagem Chantal são trazidas por Dantas (2012, p.2): “Os gestos heroicos da prostituta se inspiraram nas grandes dançarinas modernas”. Cita como exemplo Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham. Assim, Mônica dá carne a Chantal, a mais dura e severa, a mais terna e a mais doce das mulheres.

Mônica relatou que para compor o solo de Chantal, trabalhou a partir de imagens dessas grandes dançarinas, recuperando os movimentos que considerava simbólicos dessas figuras da dança moderna: *“O primeiro movimento do solo é um sinal da cruz, essa noção do pecado e do perdão, era algo meu e que eu levei para o meu solo. Desde o começo havia um movimento de erguer um cálice acima da cabeça e eu tenho uma formação católica muito forte, então para mim era ‘o cordeiro de Deus, que tirai os pecados do mundo’*. A bailarina ressaltou que, para ela, a figura do bispo simbolizava toda a cultura católica e seu solo incorporava essa conexão de pecado-arrependimento-perdão: *“Esse ciclo que não acaba nunca, o desejo, a perversão, enfim, a liturgia católica do corpo, do sangue e da incorporação”*.

Chantal é morta. A menina pela qual Madame Irma “tem uma queda”, cai. O chefe de polícia a mata e se retira parecendo segurar algo com as mãos, como se fosse um coração, o coração de Chantal, o coração da Revolução. Sai de cena em êxtase, como se desfilasse, contemplando o que carrega em suas mãos. Finalmente o “insignificante”, o “pobre incapaz”, tem o troféu que lhe conferirá poder. Os revolucionários saem de cena carregando Chantal, morta. Caída, como propõe Albright (2013, p. 53) “com a graça inerente da aceitação do destino”.

O chefe de polícia puxa um carro alegórico. Nele estão os três poderes, ostentando a vitória. É a espetacularização do poder, da morte e da dor. O carro atravessa o palco e carrega Chantal, presa à roda, uma clara referência à roda de Catarina, um dos métodos de punição, suplício e espetacularização utilizado desde a Antiguidade até o início da Modernidade e citada por Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). Uma roda de carroça, em que o condenado era amarrado, com os membros expostos entre os vários raios. Seus membros eram quebrados com martelos e seu corpo ficava exposto, agonizando até a morte, em praça pública. Que Chantal seja “o corpo condenado”, morto e exposto na roda, com tochas em volta. No espetáculo há um cortejo que, de algum modo, remete a um desfile carnavalesco, com o desfile de um carro, a espetacularização da tortura, da morte e do poder da igreja, da justiça e do carrasco.

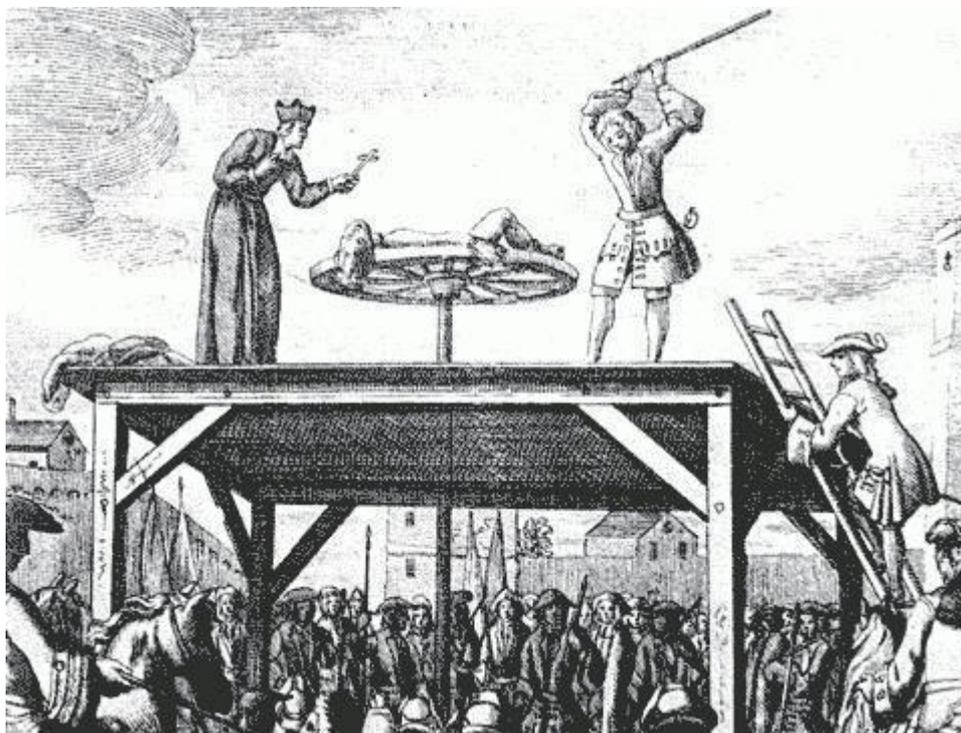


Figura 33 – Roda de Catarina. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Roda_\(pena_de_morte\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Roda_(pena_de_morte))

Acesso em: setembro de 2020.

Por outro lado, o desfile do carro carregando o corpo de Chantal também remete a uma homenagem à heroína da revolução. Como contou Mônica, a cena era muito bonita, era a procissão da morte da Chantal. *“Como o espetáculo era rico em termos de cenário, eu vinha em uma roda, me segurava com os braços abertos, como se fosse Jesus crucificado, porém sensual, fazendo um movimento de chamamento”*. Esse movimento

foi inspirado no espetáculo *Revelations*, de Alvin Ailey, obra que exalta, através da Dança Moderna, a cultura afro americana, abordando a espiritualidade, o sagrado, a escravidão e a liberdade.



Figura 34 – Espetáculo *Revelations*, Alvin Ailey Company. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrPJ4kt3a64>, acesso em 14 de outubro de 2020

O final do espetáculo retoma o início: a cortina d'água ao fundo e a descida dos panos. Os arquétipos dançam com Roger e por fim o carregam, ostentando seu poder e vitória, sob a luz do grande lustre. Roger perdeu Chantal, perdeu a revolução e só lhe restam os prazeres do Grande Balcão, que precisa reabrir. Em seu ser, que persiste em existir permanecem as lembranças passadas, a derrota presente e a esperança dos prazeres futuros.

“Tranque as portas, meu bem, e cubra os móveis...Daqui a pouco será preciso recomençar...acender tudo de novo...Vestir-se...ah, as fantasias! Redistribuir os papéis...assumir o meu...preparar o de vocês...juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar, vou preparar meus trajes e os salões para amanhã...é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui...Agora, saiam...Passem à direita, pelo beco...Já é de manhã”. (GENET, s/d, p. 95).

O corpo dançante em **Caixa de Ilusões** experimenta e potencializa diversos tempos e espaços. Afeta e é afetado, fluindo através do fazer dança de Eva Schul. Fabião (2010, p. 321) sublinha que “o nexu do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena”. Nesse sentido, discursando poderes, prazeres e resistências é que o corpo-Ânima flui em cena.

Chantal: o corpo atemporal



Figura 35 – Mônica Dantas. Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).

O solo Chantal foi recriado pela primeira vez em 2010 para o Projeto Dar Carne à Memória II e rerepresentado em 2011. Chantal é uma personagem que vem se construindo e se renovando ao longo do tempo, através de Mônica Dantas, que encarnou

em diversos tempos e espaços. O corpo Chantal se tornou cada vez mais capaz em relação a si mesmo, ao perseverar em seu ser e se deslocar em ação. Não é possível sabermos tudo o que o corpo Chantal pode, mas o tempo vem nos dando pistas.

Como já apontava Spinoza (2009), não sabemos tudo o que um corpo pode fazer, pois a compreensão não está para além do corpo, a mente se movimenta com o próprio corpo, tornando-o mais capaz e mais poderoso. Inspirada nesta ideia, Rothfield (s/d.) amplia este pensamento para a dança, propondo que, se o corpo se torna mais capaz na ação, a dança tem esta potência. Nosso desconhecimento do potencial de um corpo indica nossa própria finitude, mas o que pode o corpo, só o tempo pode dizer. “Não existe bola de cristal para nós, seres finitos, apenas a sensação de que o corpo é capaz de nos levar a novos lugares”. No entanto, se corpo e mente se movem em comunhão, o corpo pode ser aquele que se aproveita de suas lembranças para se transportar e se construir atemporal.

O corpo Chantal discursa sua essência única e singular e se constrói dançante em afeto com outros corpos. Pontos de poder e resistência atravessam seu corpo e em sua dança Chantal se torna melhor em relação a si mesma, pois, no pensamento de Spinoza, um corpo que se constrói em afeto se torna melhor. O encontro com Roger e o afeto romântico, a ousadia doce e revolucionária no encontro com as figuras arquetípicas, a sensualidade no balcão, a recusa e por fim, a destruição pelo chefe de polícia.



Figura 36 – Mônica Dantas. Solo Chantal. Projeto Dar Carne à Memória II (2010).

No Projeto Dar Carne à memória, foram realizados dois espetáculos, um com coreografias em grupo e outro composto somente por solos. Neste último, o solo de Chantal foi recriado. Como comentou Mônica: “Este era o grande solo que eu tinha com a Eva, então decidimos retomá-lo. Eu tinha o figurino e também o vídeo, então remontamos e sempre que havia alguma oportunidade, ele era apresentado. E, assim, ele ficou vivo”. Na montagem original, Chantal dança na frente do coro dos revolucionários, então o vídeo foi projetado durante o solo, servindo de cenário para Chantal: “Eu gosto de trabalhar em relação com as pessoas, e pensei nisso quando houve a remontagem, eu não estava sozinha na cena, era eu com o grupo de revolucionários lá no fundo, então eu quero recuperar isso, então montamos o vídeo, aquele vídeo era o cenário no qual eu dançava com as minhas memórias, com as lembranças, com a cena e isso foi muito importante”.

Ao ser convidada para participar de um evento sobre imagem e memória, em Florianópolis/SC, Mônica decidiu retomar o texto de Chantal e Roger e incorporar fala ao solo: “Eu sentia que havia algo me travando no solo então fiz um prólogo, eu entrava falando alguns trechos. Esse prólogo que eu incorporei me permitiu dançar com toda a potência que eu poderia dançar. Depois disso eu comecei a fazer até experiências de completa desconstrução, me abrindo para vários experimentos”. É possível perceber que o solo de Chantal passou por alguns *gaps*, seguindo uma tríade de in(corpo)rações: o vídeo, o texto e as improvisações. Esses tempos e espaços da trajetória conferiram maturidade à personagem.

Mônica explicou que a coreografia, mesmo não sendo muito complexa, é uma coreografia rápida e tem um fluxo de queda e recuperação, o que confere um certo grau de dificuldade: “Com o tempo eu fui fazendo ela ficar cada vez mais macia e valorizando talvez, as coisas que eu vejo que eu tenho, que vem do trabalho da Eva, que é o fluxo de movimento, que é o volume, que é o trabalho do tronco, essa é uma qualidade que eu conquistei, que tem a ver com essa minha afinidade com a dança moderna”. O solo de Chantal foi acompanhando a maturidade de Mônica, não tanto em relação aos limites corporais, mas as possibilidades interpretativas: “Eu cheguei em um grau de maturidade no Caixa de Ilusões, e no solo eu cheguei em um outro lugar, de maturidade física, é claro, de um outro corpo, mas de muita maturidade e propriedade interpretativa e também de habilidade de movimento modificada por isso, de presença cênica”. “Embora “nós” não saibamos o que um corpo pode fazer,

podemos, no entanto, buscar o corpo como aquele que nos levará ao futuro”. (Rothfield, s/d.). Nesse sentido, o corpo Chantal, atemporal, dança com as lembranças e se revitaliza. *“Este solo representou, para mim, vários momentos de maturidade, eu segui dançando e dançaria de novo, penso que posso dança-lo até ficar bem velhinha”*.

Eva Schul, através da Ânima levou à cena o texto dramático atual e eterno de Genet que, segundo ela, retrata cruelmente a realidade, perpassado pela fantasia. Como consta na A “jóia dramática” de Genet inspirou o nascimento da Ânima, que buscou falar a mesma língua do “francês maldito”, que discursa verdades que fazem parte do cotidiano e nos afetam profundamente. Os corpos dançantes, ao transformar em dança uma linguagem verbal, apresentaram planos atemporais simultâneos referidos por Eva Schul na proposta da montagem do espetáculo (figura 15) como sendo “naturalmente a história que rege a vida de todo o ser humano, hoje e sempre”.

3.2 Catch ou como segurar um instante

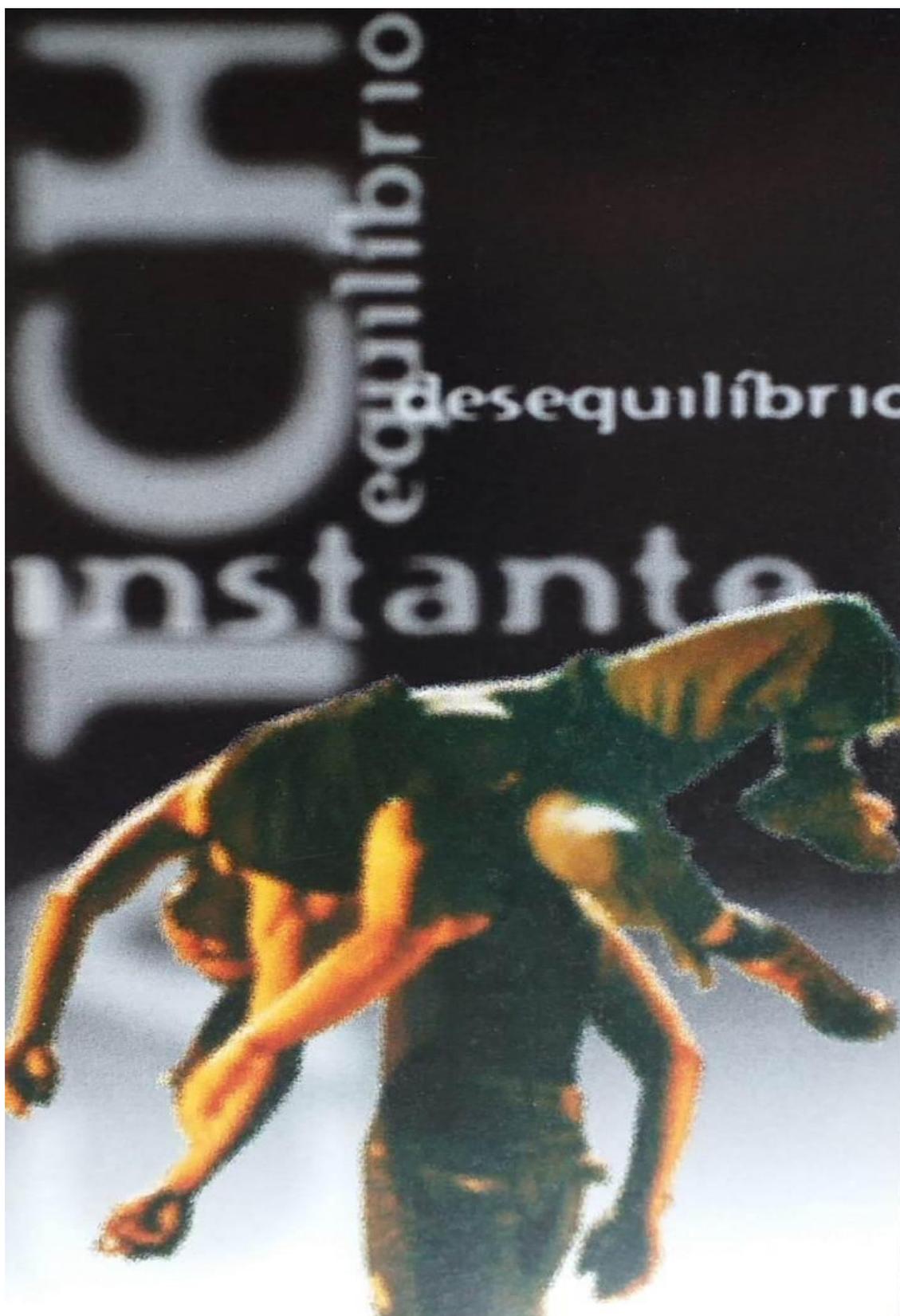


Imagem 37 – Programa de **Catch** ou como segurar um instante (2003). Foto: Cláudio Etges.

“A ação fará a mente se lembrar dos afetos anteriores, mesmo que seja uma ínfima parte de outros corpos que já interagiram entre si”. (Baruch Spinoza)

Catch: Pegar, agarrar, apanhar, segurar, capturar, prender. Instante: momento, minuto, segundo. Tantas traduções e sinônimos e, ainda assim, os significados nos escapam, estão em movimento, gravitam em busca de um sentido único. Em cena, o corpo-Ânima, em ação dançante, desliza por entre essa teia de significados para dizer de si e em seu fazer-dizer se conecta, estabelecendo relações de afeto em todas as suas nuances. Isto é o que Eva Schul levou para a cena no espetáculo **Catch ou como segurar um instante**.

O espetáculo, montado em 2003, utilizou como inspiração as leis da física para tratar do movimento dos corpos no espaço e das relações destes com o tempo e o espaço. Em cena foram trabalhadas oscilações, instabilidades e desequilíbrios individuais e como esses elementos se articulam quando compartilhados com outros corpos, estabelecendo uma relação entre os estados físicos e emocionais do ser humano. Assim, a tríade swing · momentum · impulso operou para levar à cena os modos de conexão entre os corpos, remetendo à fuga da impermanência, à busca do equilíbrio e à tentativa da captura desse instante líquido. Apoios, sistemas de alavancas, quedas, suspensões, lançamentos e recuperações foram alguns dos elementos técnico-poéticos através dos quais os corpos dançam com a gravidade, brincam com os desequilíbrios e experimentam a descoberta de outras possibilidades de conexão, mesmo que fluida e provisória.

Catch, em 2005, recebeu o Prêmio Caravana Cultural Funarte, com apresentações no Paraná e Minas Gerais. Remontado em 2010, com novo elenco, através do projeto “Dar Carne à Memória – Celebração de obras coreográficas de Eva Schul”, foi contemplado com o prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança. Realizei uma compilação do espetáculo de 2003 e da sua recriação para o projeto Dar Carne à Memória I, de 2010. Não estabeleci uma comparação entre as duas montagens, apenas analisar os elementos principais que as caracterizam. Assim, tento capturar na memória dos espetáculos, rastros do tempo e do espaço onde eles se encontram.

Realizei uma entrevista com Viviane Lencina, em meio a várias pastas que fazem parte de seu currículo e que contam sua trajetória como bailarina, um acervo rico, composto por fotos, reportagens, programas etc. Quando surgiu a primeira referência a **Catch**, ela disse: “**Catch é o trabalho da minha vida**”. Nesse instante de memória, **Catch**

se fez presente e na narrativa de Viviane, a tentativa de capturar cada instante na fluidez dos tantos significados. Segundo a bailarina, o espetáculo teve um significado muito grande, pela beleza, riqueza, intensidade e também por ter sido seu primeiro trabalho na companhia: *“Foi bastante trabalhoso e intenso para mim, eu estava quase o tempo todo em cena, eu estava em Porto Alegre só para aquilo, então eu vivi intensamente esse espetáculo”*. A bailarina explicou que várias sequências foram criadas pela própria Eva Schul e trabalhadas em aula, o que não é muito habitual: *“Nesse espetáculo tu enxergas a Eva o tempo todo, ele é Eva de ponta a ponta”*. E finaliza: *“Esse espetáculo é muito Eva”*. Viviane também participou da remontagem de **Catch** no Projeto Dar carne à memória I, porém na direção: *“Foi lindo reviver tudo porque foi o trabalho que eu mais ensaiei, o trabalho que eu mais pesquisei, o trabalho mais intenso e que, até hoje, eu lembro as sequências”*.

Como segurar um instante (?): No título do espetáculo não consta um ponto de interrogação, mas penso que enquanto arte, **Catch** mais instiga e provoca do que responde, utiliza as leis da física e a fluidez das relações como ponto de partida para uma viagem pelos arranjos relacionais que o ser social constrói e pelas emoções que são ativadas nas diversas conexões. **Catch** mostra incontáveis configurações possíveis na busca da captura de um instante. O espetáculo e seus elementos se relacionam com a memória, deslizamento espaço-temporal dos corpos e dos significados; na suspensão do *gap*, o jogo dos desequilíbrios e a tentativa de recuperação do que já foi em direção ao que será. Como capturar um instante em mundo veloz em que tudo é instantâneo? Como reter um instante no tempo e no espaço em um mundo que se liquefaz constantemente? Como alcançar o equilíbrio em um mundo líquido, em constante movimento?

Catch não responde a essas questões, mas convida a adentrar na liquidez das relações e na efemeridade das conexões. Em cena, o corpo-Ânima desliza pela impermanência do mundo contemporâneo, tentando buscar formas de acomodação. Em algumas cenas os mesmos movimentos são repetidos, porém com apoios em outros corpos, como se fosse possível reproduzir o equilíbrio atingido em outras situações a partir da interação. Lembrar e esquecer se fazem presentes, lançando a perspectiva sobre o passado e a recuperando a partir da memória. Em cena, as lembranças de outros equilíbrios, de outras suspensões e de outras quedas deslizam para o tempo presente para resgatar os corpos desacomodados. É a ação do corpo trazendo a lembrança dos afetos anteriores.

Este tempo-espaço da memória não é linear ou estável, é uma instância em constante transformação. Portanto, em **Catch** as cenas não têm uma narrativa sequencial ou linear, com início, meio e fim definidos. A narrativa em cena é feita pelo dizer-fazer dos corpos, o discurso se constrói no instante mesmo do movimento. Não há uma história a ser contada, a não ser a da própria vida, do corpo que discursa suas verdades, na tentativa de capturar e manter o equilíbrio no tempo presente.

O tempo presente, no dizer de Sarlo (2007), é o tempo que “reacomoda” o passado e com o qual se está sempre em conflito. Em cena, através dos corpos que deslizam, este conflito se torna discurso. O corpo-discurso se constrói na tentativa de capturar o instante do equilíbrio, da conexão, da permanência e da solidez e nos mais diversos arranjos, suspensões e quedas, tanto resiste quanto se entrega à fluidez do tempo-espaço.



Imagem 38 - **Catch** ou como segurar um instante (2003). Foto: Cíntia Bratch.

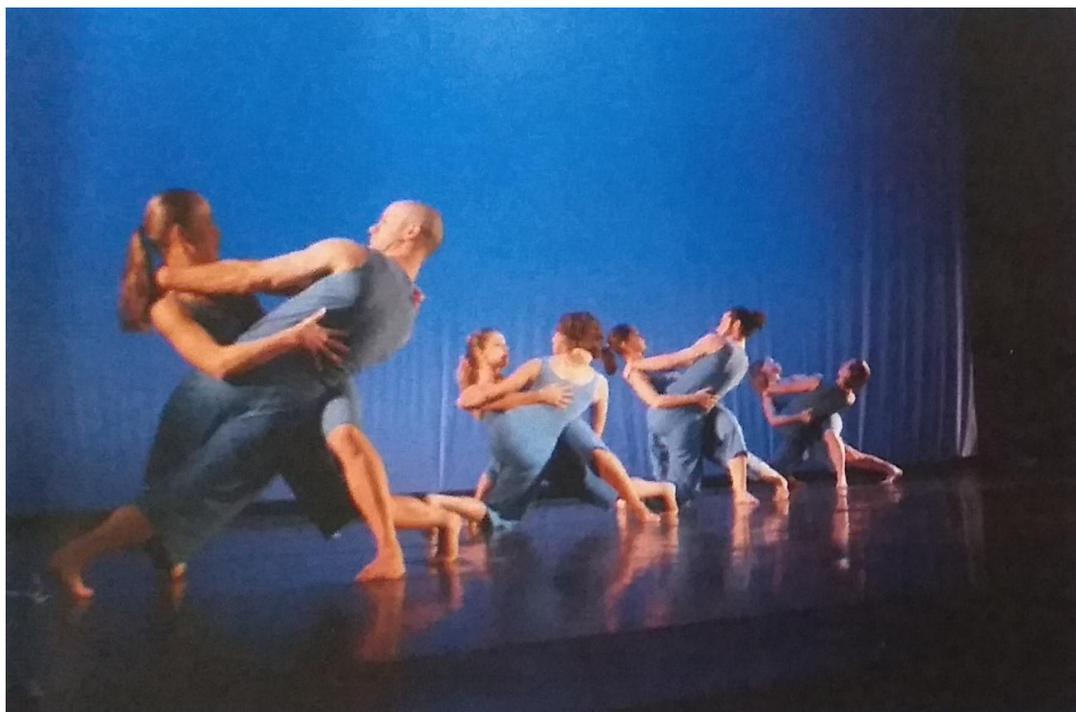


Imagem 39 – **Catch**. Projeto Dar Carne à Memória I (2010).

Três bailarinos entram em cena correndo e se posicionam, em pontos diferentes do palco. Em pé, cada um transfere o peso do corpo para fora do eixo vertical até que a ação da gravidade faz com que os corpos se desequilibrem e gerem outros movimentos, em busca do equilíbrio: queda, espiral, novamente a corrida. Percebe-se então, o corpo-Ânima gravitando em busca do equilíbrio individual. A seguir, três bailarinas entram correndo e, se lançando no espaço, são apanhadas, no instante do vôo, pelos corpos que ali estavam. Assim inicia **Catch** ou como segurar um instante. Nos movimentos que se desenham no azul do figurino e da luz, a rotação, translação e (des) equilíbrios do planeta e dos universos em cena. Esta célula, que permeia o espetáculo, envolve deslocamento do eixo vertical de sustentação dos corpos em pé, a ação da gravidade que incide sobre eles, os desequilíbrios e as soluções que os corpos vão construindo frente a essas diferentes forças.

As corridas, as quedas, as espirais, os saltos e os rolamentos são alguns dos elementos que constituem as soluções que estes corpos encontram para a recentralização. Na tríade *swing · momentum · impulso*, os corpos se lançam, se desorientam e buscam a propulsão necessária para recuperar o equilíbrio não só individualmente, mas em duplas, trios ou grupos e, assim, relações vão sendo estabelecidas entre eles, instáveis, provisórias, líquidas como o próprio instante. Os elementos são utilizados para atrair, repelir, isolar, unir, separar os corpos, num diálogo permeado por encontros e

desencontros. As corridas tanto aproximam quanto afastam os corpos, nos saltos alguns corpos se lançam e outros são lançados no espaço, alguns caem e outros são capturados no instante do voo.

Catch ou como segurar num instante fala sobre equilíbrio e desequilíbrio e como estes atuam na construção das relações humanas. Sobre isso, Viviane Lencina relatou: *“Assim como tudo o que fazemos em dança é baseado na Física, Catch falava sobre as leis da Física, a gravidade e, claro, em como as relações humanas são afetadas com isso, como eu sustento o outro, como o outro me sustenta e como eu sustento a mim mesma”*. Na dança, a poética (Dantas, 1999) se refere a tudo o que pode servir ao artista para a criação de uma obra. Em **Catch**, Eva Schul se nutriu dos conceitos da física e os utilizou para falar dos relacionamentos humanos e, especialmente, da busca de um tempo-espaço que se supõe ser impossível de capturar – o instante.

Como segurar o instante é o que os corpos em cena perseguem. Assim, é possível pensar que cada princípio da técnica está relacionado a uma ou mais emoções e o modo pelo qual eles vão sendo organizados na coreografia remete as possibilidades inesgotáveis das conexões humanas. Os princípios da física são conectados às relações humanas através dos elementos técnicos. **Catch** relaciona a liquidez dos vínculos com a efemeridade do instante. Para isso, corpos constroem seus discursos a partir dos elementos técnicos, que em cena atuam como moduladores dos arranjos relacionais. Se entendermos fluidez como algo que não resiste e se deforma continuamente quando submetido a uma tensão, torna-se possível pensar que as relações humanas “escorrem”, assumindo várias formas quando expostas a forças de diferentes intensidades e sentidos.

Os corpos perseguem a captura do instante. O movimento dialoga com a fluidez do tempo e assim se constrói. Os corpos se desequilibram, se desorientam e improvisam, num jogo de forças que desestabiliza sua permanência. Os corpos tentam se prender a um instante de conexão com outros, se unem, se comunicam como se fossem um só corpo, afetado pela visão dos corpos presentes, a lembranças das coisas passadas e a esperança das coisas futuras. Um instante para ficar retido na memória, mas que escapa, pela sua capacidade de fluir.



Imagem 40 - *Catch ou como segurar um instante* (2003).

“Ao aceitarmos a oportunidade que a desorientação oferece, podemos buscar novas direções, não apenas nas quais cair, mas também dentro da própria queda, aproveitando os momentos de expansão entre o em cima e o embaixo. Porque na trajetória inclinada de cima para baixo, podemos experimentar as duas direções de uma só vez – encontrar a suspensão e, ao mesmo tempo, sentir a atração da gravidade”.
(Ann Cooper Albright, 2013, p.62)

A suspensão do corpo sugere a suspensão do instante antes da queda. O corpo pode ser lançado, pousado, jogado, mas até que alguma dessas ações aconteça, fica a suspensão, o *gap* onde gravitam a dúvida e a incerteza. Vários corpos unidos se deslocam sustentando outro, que desliza pelo espaço e pelos corpos que o estão conduzindo. Numa trajetória de cima para baixo, o corpo é movido de onde está em direção ao que será, registrando em seu tecido intersticial a memória da queda. Os corpos são pontes móveis

que suportam outros pesos além dos seus próprios e tentam manter o equilíbrio estático. O princípio do esforço mínimo permeia a cena, a regulação de forças permite que haja fluidez no deslocamento. A união dos corpos remete a um núcleo seguro, em que o corpo suspenso pode confiar e assim, abandonar-se e deslizar na dança que ali se constrói.



Imagem 41 – **Catch ou como segurar um instante** (2003).

Uma das bailarinas entra em cena carregando uma gamela e fica em pé em cima dela e logo outra bailarina a acompanha. Inicia-se assim um jogo de forças, em que os corpos tentam se equilibrar em cima da gamela. Neste jogo, os corpos estabelecem uma conexão, um contato, buscando um no outro, o equilíbrio necessário para que não caiam para fora da gamela. O elemento cênico parece servir de metáfora para o mundo em desequilíbrio, os espaços escorregadios em que a conexão humana se faz necessária para a manutenção da sobrevivência. A gamela é também a superfície estreita, o espaço restrito, a compressão espaço-tempo, em que a efemeridade das conexões humanas se constrói.

Os corpos se unem para escapar da ameaça constante da queda, pois o espaço de fora da gamela é desconhecido para ambos. A sensação de desorientação e desequilíbrio

reforça a dependência. E, mais uma vez, percebe-se o medo da queda como uma presença viva, como se fosse um terceiro corpo na gamela, deslizando para mostrar que em algum momento a queda virá. A proximidade dos corpos dentro da gamela também pode ser relacionada à perda da individualidade, alimentada pelo medo da solidão e do desconhecido, já que a possibilidade de um dos corpos cair da gamela permeia toda a cena. Um corpo se prende a outro, no espaço minúsculo da gamela, para que ambos não sejam jogados para fora, para não se perderem no espaço.

As bailarinas não perdem o contato em nenhum momento, os movimentos parecem encadeados, num diálogo contínuo, o que torna a movimentação fluida. Percebem-se dois dos elementos técnicos que permeiam a coreografia: o fluxo contínuo e a fluidez. O contato permanente entre os corpos, em que um depende do outro para se equilibrar, remete a dependência nas relações. Compartilhar o espaço minúsculo e opressivo da gamela necessita um estreitamento da relação, a intensificação do contato a simbiose, que leva a despersonalização do sujeito.

Relaciono a instabilidade da gamela à construção da memória, um terreno instável e irregular, em que negociações entre o lembrar e o esquecer são necessárias e estão em constante movimento. Na memória de Viviane Lencina, a cena com a gamela foi muito marcante: *“A cena mais linda, toda dentro de uma gamela, usando o tempo todo o equilíbrio e o desequilíbrio nela. Inesquecível”*. A beleza, a originalidade e a intensidade da cena deslizam para o presente e dançam na memória da bailarina. Sua narrativa organiza o passado no presente, torna-o interpretável a partir dos significados que a ele são atribuídos. Assim se faz compreensível que o passado “invada” o presente, para torná-lo compreensível.



Imagem 42 – **Catch ou como segurar um instante** (2003).



Imagem 43 – **Catch ou como segurar um instante** (2003).

O corpo desliza e se entrega, desliza e escapa, desliza e se conecta. No instante do contato, um jogo de improviso se inicia. O abandono da zona de conforto para

experimentalizar o universo do outro, colocando em movimento expectativas, frustrações, medos e prazeres. Um lugar por vezes desconfortável, mas com potência criativa. A existência do outro pode tanto amedrontar quanto fascinar. Como sugere Butler (2015, p. 66), inspirada em Spinoza: “o que o eu faz, constantemente, é imaginar o que um corpo faria ou não faria, e essa imaginação se torna essencial para sua relação com os outros. Essas conjecturas imaginárias não são reflexões simples, mas ações de um certo tipo, a expressão da potência e, nesse sentido, expressões da própria vida”. Assim, o corpo-Ânima expressa sua potência de existir, em uma coreografia construída na experimentação e que permite que entre fugas e enfrentamentos os corpos inventem novas formas de existir e de expressar a própria vida.

O corpo então desliza por ambivalências. Em cena, o corpo que sustenta, equilibra e acolhe é também o que abandona, desequilibra e agride. A ambivalência entre as sensações de liberdade e segurança permeiam as cenas, nos corpos que se apoiam uns nos outros. O corpo que sustenta ao mesmo tempo em que ampara, também atua como barreira, protegendo o outro da queda ou impedindo que o outro viva a potência da queda. O corpo que afeta pode representar uma ameaça ao equilíbrio, a perda do espaço e a invasão dos limites. O corpo do outro desacomoda e desampara, provocando a busca de soluções que permitam a recuperação do equilíbrio. O corpo-Ânima então aciona as lembranças de outros deslizamentos, e as torna presentes, resignificando-as.

Durante a coreografia, os corpos se aproximam e se afastam alinhando configurações, ora duplas, trios, quartetos. Não há uma formação permanente, apenas arranjos fluidos e provisórios, remetendo a liquidez das relações e aos instantes incapturáveis. Tanto na dança quanto na vida, tudo está em movimento. Na coreografia há uma conexão espaço-temporal entre os corpos e um deslizamento fluido entre as diferentes movimentações que vão sendo realizadas, construídas numa relação tridimensional com o espaço. O improviso sempre está presente, pois todas as relações se constroem em um processo sem trajetória nem destino fixos ou determinados.

O diálogo que os corpos estabelecem parece permeado de ambivalências. O corpo que é carregado tanto pode estar sendo ajudado quanto coagido a deslocar-se. Pode estar sendo levado a um lugar tanto favorável quanto contrário ao seu desejo. O corpo carregado pode estar sendo acolhido e protegido ou pode estar sendo capturado para ser descartado. Os pontos de apoio formam uma rede que minimiza o impacto da queda. Essa rede suporta e ao mesmo tempo impulsiona o corpo para um novo salto. O suporte oferece segurança e também instabilidade. A liquidez do instante em que a rede pode ser

derrubada pelo peso do corpo do outro. O corpo se lança ou está sendo lançado? Apenas apoia-se ou está empurrando o outro ao chão? O salto é uma forma de encontro ou de fuga? Os corpos vivem as ambivalências dessas relações no *swing · momentum · impulso*: nos lançamentos, nas quedas, no *gap* e nas recuperações. Através da memória, carregam as referências do passado, das lembranças deslizadas para o presente. Como capturar esse instante?

Os corpos discursam os afetos de outras quedas, de outros saltos, de outras relações e, em diferentes configurações, constroem a trama que se desenvolve através da coreografia. O formato das relações importa menos do que as escolhas dos caminhos pelos quais as conexões foram sendo estabelecidas. Como já referiu Eva Schul, na dança contemporânea as formas importam menos que os caminhos. Importa como se vai de uma forma a outra, em **Catch** isso é visível não só pelo movimento dos corpos, mas pela ideia de que nas relações, os caminhos que escolhemos, as decisões que tomamos, as direções talvez importem mais do que a forma que damos a elas.

Nas relações entre os corpos em cena, não existe um eixo fixo no qual devem se equilibrar, nem um formato ideal ao qual devem corresponder. Não há um lugar determinado onde devem chegar. Sempre há a presença do acaso, a queda, a recuperação e no caminho entre elas pode haver um lugar de suspensão, um *gap* em que tudo pode ser ressignificado, para que outros arranjos, novos formatos, antes impensáveis, sejam possíveis de serem experimentados. As trajetórias não são retilíneas, tampouco uniformes, pois se referem ao espaço, ao tempo e a ação da gravidade. No contato com o outro também surgem referências de outras conexões, lembranças de outras relações e isso interfere no modo pelo qual as massas emocionais são movimentadas no espaço. As vivências anteriores e os desejos inconscientes também modulam o comportamento, vestígios do passado se fazem presentes em forma de sensações e emoções. Os corpos seguem o fluxo contingente do movimento, o estado físico de desequilíbrio remete à desorientação emocional, que mesmo assustadora, é parte inerente à existência. Desse modo, o corpo-Ânima abraça o desconhecido dos *gaps* e persiste em existir, no presente das coisas presentes.



Imagem 44 - **Catch ou como segurar um instante** (2003).



Imagem 45 – **Catch ou como segurar um instante** (2003).

Catch apresenta algumas cenas de conjunto, em que todos dançam ao mesmo tempo, mas em nenhuma delas todos fazem o mesmo movimento ao mesmo tempo. Há sequências de movimento organizadas em cânone, divididas nas mais diferentes configurações, que logo se desfazem e se reconfiguram, através de elementos utilizados como quebra: um corpo que se lança, outro que é suspenso, outro que cai: swing · momentum · impulso. Esta sequência técnico-poética se alia ao jogo de perguntas e

respostas que constitui o fazer dança de Schul que, segundo ela, se assemelha a música: a dança em conjunto (uníssono) logo se torna linear, portanto, há a necessidade da quebra da linearidade através do jogo. A linearidade remete a pensarmos na rotina rígida e monótona do cotidiano, os tédios confortáveis, os confortos entediantes nas relações. Por outro lado, frente ao inesperado (por vezes, até desejado) surge a necessidade do improvisado para lidar com o desequilíbrio provocado pelo imprevisto. No jogo, a oportunidade da quebra dos paradigmas e da segurança ilusória da existência de uma estabilidade física e emocional.

Os corpos se comunicam, dialogam, discutem, definem, discordam, os corpos discursam suas verdades e se posicionam. Em **Catch**, o corpo-discurso (Setenta, 2016) em seu fazer-dizer leva à cena a dimensão política do ser social, o sentido de comunidade e de coletividade, o debate frente às convenções sociais, às perspectivas culturais, o debate e a negociação de significados. Os corpos inventam seus próprios modos de dizerem das suas verdades, posicionando-se frente às inquietações, acomodações e afetos, nos mais diversos arranjos.

Sob o efeito da luz, os mesmos corpos produzem sombras com formas diferentes, numa relação tridimensional com o espaço. A sombra não replica, porque a velocidade do tempo é maior, o instante passa tão rápido que não é possível capturar ou reter, nem no corpo nem na memória; quem assombra é a velocidade do tempo e a conseqüente sensação de impermanência. As massas emocionais assombradas pelos momentos instáveis, pelo instante sombrio, pela liquidez das relações. No entanto, a massa do corpo também é carne, também é mente e persiste na busca de afirmar sua existência. O corpo que se abandona, mas não se rende, não desiste. A conexão é necessária, o afeto é necessário para que esse corpo exiba sua ética, sua potência de agir e, assim, reafirme o valor da própria vida.



Imagem 46 - **Catch**. Projeto Dar Carne à Memória I (2010). Colagem.

Um corpo é erguido e se equilibra, em pé, em cima dos ombros de outro. Os demais o acompanham com olhos atentos. O corpo estático, de costas para os demais, equilibra-se, parecendo alheio aos outros, mas não está. Faz parte do todo, é a soma de todos os afetos que o constituem. Existe em ato, consciente dos corpos que o sustentam.

O corpo simplesmente está lá, contemplando a plenitude do tempo presente e de sua fluidez. O instante, o desequilíbrio, a ambivalência e a completa “visão presente das coisas presentes”. Dança com a gravidade, numa relação tridimensional com o espaço. Parece desejar a captura desse instante na memória. O que determina seu estado de movimento ou repouso, sua velocidade, sua lentidão. O corpo que mesmo na queda, persevera em seu ser e afirma sua existência.

O corpo então se entrega à queda. Nesse movimento, a “lembrança presente das coisas passadas”, outras quedas, outros abandonos, outras entregas. Instante de incerteza, porém potente, através do qual o corpo improvisa e tenta capturar a sensação de plenitude e tudo o que isso possa significar. Constrói o momento seguinte a partir da consciência da fluidez do tempo. Entende que é impossível eliminar o passado. O tempo presente é sempre vigiado por ele. De longe ou de perto, o passado ali está, à espreita, no dizer de Sarlo (2007, p. 9) “como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar”. Nem sempre é possível escolher não lembrar, o passado irrompe e está sempre a afetar o presente, mesmo quando não é convocado. O tempo presente é o tempo-espaço da memória, passado e presente se misturam e negociam o que será lembrado e esquecido.

E então o corpo cai, no mesmo instante em que a luz se apaga. Escuridão, incerteza, o tempo escapa. Nele, a “esperança presente das coisas futuras”. O corpo que cai é um corpo-deslizante: é carne, é discurso, é dançante. O chão não é o destino final para este corpo, é apenas uma possibilidade. Para este corpo, o destino é fluido, provisório. “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do instante”. (Sarlo, 2007, p.9). O presente sempre chega ao passado e quando o passado se faz presente torna-se possível capturá-lo? Se o tempo é fluido e o corpo-memória é um território movediço e se o passado é uma construção, carregada de significados, novamente cabe a pergunta: Como segurar um instante?

3.3 Acuados

ÂNIMA CIA DE DANÇA
APRESENTA

ACUADOS

ACONSELHÁVEL PARA MAIORES DE 12 ANOS.

DIREÇÃO COREOGRÁFICA
EVA SCHUL

14, 21, 28 JUN	1, 2, 3 JUL	5,6,7,12,13,14 AGO
20h / SALA ÁLVARO MOREIRA	20h / SALA 209 GASÔMETRO	20h / SALA ÁLVARO MOREIRA

APOIO:

EDUARDO SERRANO
SECRETARIA DE CULTURA

SALA DAS ARTES

TEATRO DO GASOMETRO

PRODUÇÃO:

LUCIDA

FINANCIAMENTO:

FUN PRO ARTE

PREFEITURA PORTO ALEGRE
SECRETARIA DA CULTURA

Imagem 47 - Folder espetáculo **Acuados** (2016).



Imagem 48 – Programa espetáculo **Acuados** (2016).

O fim da violência doméstica depende de levarmos a sério a ideia de que poder é ação conjunta e de que violência é a destruição do poder possível, do poder dos outros, tal como tem sido perpetrada contra mulheres. (Márcia Tiburi, 2018, p. 111)

O espetáculo **Acuados** estreou em 14 de junho de 2016, na sala Álvaro Moreira do Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, celebrando os 25 anos da *Ânima* tendo como tema central a violência contra a mulher, em específico a violência doméstica. Não por coincidência, é montado no mesmo ano em que a Lei Maria da Penha [ou seja, a Lei 11.340 e sua alteração no parágrafo 9, Artigo 129] completou 10 anos, levando à cena o cotidiano de mulheres em situação de violência doméstica, em que se enquadra a referida Lei. **Acuados** aborda as relações de dominação e submissão no ambiente doméstico, em que mulheres são subjugadas ao domínio emocional e físico de homens, levando à quebra da personalidade desses sujeitos que se constroem em uma relação assimétrica e perversa de gêneros. Personagens se confundem na teia de sensações de inferioridade e os reflexos destas nos movimentos de uma dança que propõe que o público acompanhe e se sensibilize ao vislumbrar, poética e esteticamente, a dor e a injustiça. A companhia levou à cena situações que provocam reflexões acerca desta tragédia cotidiana vivida por tantas mulheres, denunciando, sensibilizando e instigando o público sobre este doloroso assunto e seus desdobramentos, que vão desde a destruição da própria autoestima até a degradação dos relacionamentos familiares e sociais.

Segundo o site do CTB – Central dos Trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil – (<https://ctb.org.br>), apenas em 2016, ano de estreia de **Acuados**, 4.635 mulheres foram mortas por agressão. Na década de 2010, o pico de registros ocorreu em 2015, ano em que o feminicídio foi incluído no Código Penal brasileiro como qualificador de homicídio no rol de crimes hediondos. Naquele ano a central (o Disque 180) recebeu 956 registros. Para tratar desse panorama, Eva Schul criou para a *Ânima*, **Acuados**. Através de sua direção e assistência de Viviane Lencina, o espetáculo, em seu primeiro elenco, contou com os criadores-intérpretes: Driko Oliveira, Bianca Dias Weber, Emily Chagas, Everton Nunes, Fernanda Santos e Jackson Conceição. Considerada uma obra-manifesto, trata do feminicídio e da violência de forma explícita, a partir dos discursos dos corpos em cena. Outras vozes também foram partícipes, já que após o espetáculo, em diversas ocasiões, foi feito um debate com o público, assim como na própria construção do espetáculo, em

que ouvir relatos factuais e representações artísticas foram partes integrantes e chave neste processo, a partir de ONG's e casas de referência, abrigo e apoio no acolhimento de mulheres em situação de violência doméstica e familiar. A maioria das imagens aqui analisadas são capturas de vídeo da apresentação de **Acuados** no Teatro São Pedro, filmado por Natalia Utz e disponibilizado pela produtora Lucida Cultural, através de Luka Ibarra.

Acuados já foi analisado anteriormente por Suzane Weber (2018). Em sua análise, a pesquisadora aborda alguns conceitos de feminismo e gênero a partir de autoras brasileiras e discute sobre o patriarcado na construção das relações familiares e da violência no ambiente doméstico. A autora trata o espetáculo como uma “coreografia-denúncia” e aborda também o protagonismo da mulher nas artes cênicas a partir de narrativas femininas entrelaçadas ao contexto feminista do período dos anos 1960. Nesse contexto, a trajetória de Eva Schul é exaltada. Minha abordagem se aproxima da proposta de Suzane no sentido de abordar as premissas do patriarcado estrutural que levam à submissão da mulher à violência doméstica, bem como exaltar a obra de Eva Schul. No entanto, nossas pesquisas se distanciam no sentido de meu foco maior ser a análise da poética do espetáculo, os elementos cênicos e os princípios da técnica com a qual Eva Schul trabalha. A partir disso, busco estabelecer relações entre esses elementos e princípios e o discurso dos corpos dançantes sob o olhar da violência.

O embrião de **Acuados** consistiu em um duo criado por Eva Schul, a pedido de dois bailarinos: Ana Teixeira e Osmar Zampieri, ambos integrantes do Balé da Cidade de São Paulo. Posteriormente, foi remontado para Cibele Sastre e Eduardo Severino apresentarem no Teatro Solis (Montevídeu/Uruguai). Na coreografia, a mulher vendada era insistentemente “cutucada” pelo homem, até que ela conseguia se desvencilhar da venda nos olhos. Simbolicamente ela iniciava cega e ao enxergar, conseguia sair da relação. Em 2004 houve nova montagem com os criadores-intérpretes Bianca Weber e Alexander Vidaleti, que foi substituído posteriormente por Driko Oliveira.

A análise de **Acuados** articula o vídeo do espetáculo e os relatos dos bailarinos Emily Chagas, Bianca Weber e Tom Nunes. Tais relatos se alinham ao que Sarlo pontua em *Tempo Passado* (2007) ao garantir aos sujeitos o lugar discursivo do eu, para a construção de uma narrativa diversa. Os relatos não são lineares temporalmente, tampouco a ordem das cenas do espetáculo que aqui abordo segue uma rígida linearidade

temporal, pois a memória não é linear, senão fluida, feita de *gaps*, deslocamentos e imagens.

Acuados marcou a estreia de Emily na Ânima, companhia que, segundo ela, a impactou como a primeira mostra de dança contemporânea que assistiu. Emily relatou que ficou muito feliz com o convite: *“Era o que eu queria, sempre quis dançar na Ânima, sempre me inspirou muito”*. Durante o processo de montagem do **Acuados**, estava sendo elaborado um projeto para o FUMPROARTE e, com algumas coreografias do repertório antigo, foi montada a mostra Fragmentos, com um elenco que se formou com aquele propósito e que ainda não havia dançado junto: *“Eva me falou que era um espetáculo pesado, que se tratava da violência contra a mulher e que teria que ter uma entrega muito grande para fazermos com que desse certo”*. Nesta direção, Tom Nunes apontou **Acuados** como um dos trabalhos mais marcantes na sua trajetória artística: *“Acuados é um trabalho muito forte e necessitou uma grande maturidade por parte dos bailarinos, o que eu nunca havia encontrado em outros espetáculos e em outras companhias”*. A bailarina Bianca Weber reforça a ideia da importância do comprometimento do grupo com a montagem da obra: *“Abraçamos a ideia e nos ajudamos muito. Conseguimos criar um grupo muito consistente, o que fez bastante diferença. Ser um grupo assim tão coeso, tão verdadeiro e sem vaidades se deve muito a nossa entrega ao projeto”*.

Acuados, como salientou o bailarino Tom Nunes, por tratar da violência doméstica, da violência contra a mulher, *“é muito forte, pois retrata uma realidade constante e atual e, também por isso, é um espetáculo de extrema importância”*. Ressalta também que o espetáculo traz e discute o contexto social em que vivemos: branco, patriarcal e machista e toda a série de questões envolvidas. *“Acuados é sem igual, ele leva para a cena uma realidade que as pessoas não querem enxergar e por mais que as pessoas não vejam, ela existe e está tudo ali”*. O bailarino comentou ainda que o espetáculo provoca de forma profunda não apenas o espectador, mas o próprio elenco: *“Foi o primeiro trabalho em que eu comecei a me questionar enquanto pessoa, enquanto ser bailarino-dançante”*.



Imagem 49 – Espetáculo **Acuados** (2016). Colagem.

A narrativa tem uma temática definida, mas não linear, não tem uma história com início, meio e fim. As cenas se sobrepõem, numa trama espaço-temporal, em que tudo acontece ao mesmo tempo. As relações em cada compartimento, que podemos entender como “lar”, se desenvolvem entre pessoas diferentes, mas com comportamentos semelhantes. Em comum, o conflito entre corresponder a um papel social previamente definido, com regras de conduta e um roteiro específico, e resistir a ele, buscando outras formas de existir em relação.

O espetáculo inicia no escuro, com uma ária de ópera, lenta, triste. Aos poucos a cena vai ganhando iluminação, de início sombria e, aos poucos, permite a visibilidade de três ambientes, separados por paredes. Em cada um deles, um casal formado por um homem e uma mulher, eles de calça e camisa, elas de vestido; todos descalços. As paredes delimitam o espaço físico, configurando o ambiente doméstico. Os homens estão posicionados à frente das mulheres, numa possível referência a premissa do patriarcado de que por trás de um grande homem (nunca à frente), há sempre uma grande mulher. A cena inicia com um olhar do homem para a mulher. Ele olha para ela, ela estende a mão para ele, ele ignora e desvia o olhar. O olhar dele parece conceder permissão para que ela se manifeste. Ela só existe porque ele a vê, só existe porque ele permite. Seu olhar define a existência dela. Ela não somente olha, mas estende a mão, buscando a permissão. Com os três casais o gestual é o mesmo.

A movimentação inicia com as mulheres tentando ultrapassá-los, se dirigindo à frente deles, em direção ao que entendo ser a porta principal de saída, mas são impedidas, por um braço estendido à frente delas. Cada uma delas se apoia no braço estendido e o utiliza como caminho de volta para dentro da casa, para detrás do homem. Elas tentam avançar por outro lado, mas sempre são impedidas. Nesta cena, os bailarinos, mesmo estando localizados em ambientes diferentes, executam a mesma sequência de movimentos, um diálogo em que o braço que bloqueia torna-se um amparo, uma alavanca, um condutor. Percebe-se ali o princípio do fluxo contínuo, central na técnica desenvolvida por Eva Schul, em que os corpos estabelecem um diálogo fluido, sem pausa, num jogo de ação e reação a um contato. Os casais, então, iniciam sequências diferentes de movimentos, o que remete ao que Eva fala em relação à linguagem da dança, que necessita do jogo para quebrar a linearidade, para que a dança não se torne monótona. Assim, cada casal estabelece um diálogo próprio, que vai configurando diferentes tipos de relação: marido e mulher, mãe e filho, pai e filha, irmão e irmã, todas permeadas pela ambiguidade da comunicação, que confunde vigiar e cuidar, carinho e agressão.

É possível inferir que, nos ambientes domésticos da cena, há essa relação de dependência entre os corpos, cada ação gerando uma reação. Há uma intenção em cada movimento, de proibição e permissão, configurando, assim, o espaço privado do lar. Há também uma série de movimentos com alavancas, usadas para suspender o corpo de cada uma no espaço e para amparar a queda, numa dança com a gravidade. Os corpos servem também como apoio para o equilíbrio e como impulso para um desequilíbrio, lançamentos e deslocamentos, num diálogo que envolve movimentos em espiral da coluna, uma força

propulsora que empurra, puxa e sustenta. Percebe-se que as sequências operam na sequência $\text{swing} \cdot \text{momentum} \cdot \text{impulso}$, pois são perpassadas pelos princípios do esforço mínimo, do fluxo contínuo e da coluna espiralada. São utilizados em sistemas de alavancas para os corpos serem lançados e recuperados no espaço.

Entre cada ambiente há uma espécie de *gap*, um lugar suspenso em que prazer, amor e ódio gravitam, se misturam e se confundem. Nesse espaço, os mais diversos significados dessas relações são negociados a cada instante, a cada atração, a cada repulsa. Cada ambiente tem um sentido de lugar, pois é um espaço que importa, pois nele habitam afetos, em papéis que vão sendo construídos em redes de poder. Assume, em cada momento, formas e significados distintos: ora sala, ora quarto, ora cela. Por isso o lugar é a casa, em que os corpos são domesticados, ensinados a desempenhar as funções que lhes são atribuídas. A casa é o espaço privado, o lugar do contato, da queda e da recuperação, dos corpos e dos sentidos. Onde os segredos ficam guardados também entre as paredes da memória.

As lembranças de agressões passadas parecem ser constantemente ignoradas para que o presente se construa permeado pela paz e quietude, mesmo que momentâneas. Há um jogo de poder que opera na construção dessas relações domésticas, um revezamento de papéis para que seja preservada a manutenção do lar. Esse jogo também é o de improvisação, pois os papéis não são fixos, mas coreografados com movimentos de ameaça e conformação, dominação e escape, submissão e resistência. Os corpos não seguem um roteiro fixo, mas improvisado a partir da intenção do contato entre um corpo e outro, um corpo precisa do outro para que a relação se configure numa coreografia fluida. O corpo-Ânima se desorienta nesses *gaps*, mas persevera em sua existência, fluindo nas ambivalências.

Os corpos seguem um roteiro que mistura sutileza e sedução com investidas violentas. Os corpos necessitam um do outro, se alimentam de suas próprias dores, em um jogo perverso. Cada ambiente, o espaço de dentro, parece ser um lugar sedutor, que promete segurança frente à ameaça da solidão e a incapacidade de viver no espaço outro que está fora, o lar é conhecido, já tem seus desenhos configurados e suas rotas são reiteradas constantemente. A mulher no espaço fechado entre as paredes da casa, não vê o outro corpo aprisionado na parede ao lado. Até que, as paredes são removidas e essa mulher se depara com outros corpos em situação semelhante. Assim, outros conflitos são revelados, que versam entre a mulher que reluta em olhar para o lado e tomar consciência de que verá a si própria e também a empatia e a sororidade.

Desde Austin (1962) e Searle alavancaram a nossa reflexão sobre a ação humana através da linguagem, sua teoria sobre os atos de fala permitiram pensar, dizer é um ato de comunicação que transcende a simples transmissão de informações e também uma forma de agir sobre o interlocutor e sobre o mundo. Foi Austin que salientou o enunciado performativo que depois Butler utilizou para discutir as políticas identitárias de gênero, como por exemplo ‘Body that matters’, inferindo que performar é realizar. Os enunciados assim que são proferidos não só dizem algo como fazem algo. O dizer e o fazer se articulam para construir algo no mesmo instante em que o enunciado é proferido. Dizer algo é fazer algo. A linguagem produz efeito de verdade através do enunciado, que é o que Setenta (2006) reconhece no dizer-fazer do corpo que dança.

O caráter constitutivo das construções discursivas, a materialidade e a legitimidade que são atribuídas aos comportamentos e a própria existência social do sujeito a partir destes discursos. Certos tipos de discursos operam produzindo efeitos, dentre eles a atribuição hierárquica, ora em subordinação, ora em emancipação. Determina o que pode ser pensado, inteligível. Na reflexão de Butler (2010, p. 163), os discursos habitam os corpos e se acomodam neles: “os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. Sempre somos, de alguma forma, carregados pelo discurso, não há separação entre uma construção discursiva e um corpo vivido”. Nesse sentido, o corpo-Ânima discursa e, ao mesmo tempo, constrói os enunciados presentes em **Acuados**.

O bailarino Tom Nunes explicou que o espetáculo começou a se desenvolver quando Eva reuniu o grupo e anunciou que o trabalho seria inspirado pelos 10 anos da Lei Maria da Penha e falaria sobre violência doméstica, mais especificamente sobre agressão. A partir dali o elenco iniciou o estudo enquanto Eva ia dando algumas direções e fazendo algumas provocações. *“Ele foi construído primeiramente por essa autonomia dos bailarinos, mas depois direcionados por ela, dado as provocações que ela fez. Primeiramente desenvolvemos os casais e quando tínhamos um material ‘pronto’ nós apresentávamos a ela e a partir disso ela ia lapidando, direcionando, encaminhando para o melhor resultado”*. O início da montagem, como relatou Emily Chagas, contou com uma extensa pesquisa, coleta e análise de informações sobre a temática. Como inspiração para compor o espetáculo, Eva indicou ao elenco artigos, filmes, notícias e depoimentos de histórias de vida que abordassem o tema. A partir disso, o elenco trabalhou com jogos de improvisação, nos quais Eva lançava propostas de movimentação,

de deslocamento e de intenção. Com base nessas orientações as células foram sendo criadas: *“A partir desses jogos fomos tentando construir uma dança que, aos poucos, a Eva foi refinando, retocando, deixando com a assinatura dela”*. A partir das orientações de Eva, o grupo construiu cenas e movimentos a partir de imagens de representações artísticas e factuais de violência.



Figura 50 – Filme Irreversível (2002). Disponível em: <https://onorfilomeno.wordpress.com>

Segundo o relato de Tom Nunes, houve uma extensa pesquisa sobre a questão psicológica da mulher, leitura de livros, estudo de filmes, escuta de relatos de mulheres em situação de violência: *“Um dos filmes que eu assisti, que foi bem difícil e pesado foi Irreversível, que mostra a violência como eu nunca havia visto na minha vida antes, é muito chocante”*. O filme Irreversível (2002), dirigido por Gaspar Noé e estrelado por Monica Belluci, se passa em Paris e apresenta uma das mais longas (9 minutos) e chocantes cenas de violência contra a mulher, em que a personagem Alex é estuprada em uma estação de trem. Tom Nunes revelou: *“o que mais me serviu de referência mesmo foi a imagem que eu tinha de criança, essa imagem que eu tinha na minha cabeça, essa violência contra duas mulheres dentro da minha casa, a minha mãe e a minha irmã”*. Percebe-se que a composição coreográfica teve, assim, participação ativa não só do imaginário dos bailarinos, mas de suas emoções e suas dores, característica do processo de criação colaborativo com o qual Eva Schul trabalha.



Figura 51 – Espetáculo **Acuados**. Jornal ZH (2016).

Duas mulheres buscam apoio uma na outra, o homem tenta separá-las, enfraquecê-las. Elas se defendem e se amparam. Aqui, percebe-se o uso da ação da gravidade, os equilíbrios e desequilíbrios dos corpos e das relações com o espaço. A imagem dá forma à memória de Emily: *“Uma das cenas, um trio formado por mim, a Fernanda [Santos] e o Tom [Nunes], era para eu e ela tentarmos ficar juntas e o Tom tinha que nos separar. A partir disso, fomos criando movimentos, com essa única e específica indicação: de estarmos sempre juntas”*. Ilustrada pela imagem, percebemos que a cena apresenta um jogo de forças, poder e resistência. O homem avança, mas as bailarinas de mãos dadas, apoiando-se uma na outra, exercem resistência. Percebe-se que os corpos trabalham com equilíbrios e desequilíbrios, num jogo de forças, princípio presente na técnica com a qual Eva Schul trabalha. Estes elementos discursam também no sentido de que este jogo de forças pode ser mais equilibrado se houver uma união e um apoio a estas mulheres.

No Rio Grande do Sul, 14 instituições de abrigamento são mantidas pelo poder público estadual, segundo o site do Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul

(tjrs.jus.br). Esses abrigos prestam atendimento às mulheres vítimas de violência doméstica e familiar, bem como seus filhos menores de idade. Em Porto Alegre, a Casa de Apoio Viva Maria é um dos abrigos mantidos pela prefeitura para mulheres em situação de violência, que desde 1992 vem oferecendo atendimento psicológico, jurídico, orientação para o trabalho e atenção de enfermagem. Em nível não governamental, em Porto Alegre, destaca-se a atuação da Ilê Mulher – Associação Cultural e Beneficente, conveniada à prefeitura, como o Abrigo Casa Lilás.

O elenco de **Acuados** visitou algumas casas de apoio para a construção do espetáculo e também recebeu grupos para debater ao final de cada apresentação. A bailarina Bianca Weber reconheceu o quanto os relatos foram importantes no processo: *“nos marcou muito, foi muito forte e muito enriquecedor ver a expressão das mulheres durante o espetáculo e ouvir a percepção que tiveram”*. O bailarino Tom complementou: *“Tu começa a te dar conta de que quando uma mulher fala sobre a violência que sofreu, ela não fala sobre uma mulher específica, mas sobre todas as mulheres. É só nos damos conta disso ao ouvi-las”*. Nesse sentido, Portelli, (2000, p. 69) nos chama a atenção de que nem toda a comunicação é tecnológica e que esse é um dos desafios da história oral: *“O tipo de desafio que apresentamos está baseado no fato de que há um instrumento, o discurso humano, que é universal, não é restritivo nem tecnológico. Todas as tecnologias seriam inúteis sem o discurso humano”*.

A Lei Maria da Penha não prevê apenas casos de agressão física. Também estão previstas as situações de violência psicológica, sexual, patrimonial e moral. Essa interface vai ao encontro do que Tom Nunes comentou quando o grupo ouviu relatos de psicólogos e de mulheres que sofreram violência doméstica: *“Uma das coisas que mais nos chamou a atenção foi a violência psicológica, que é um dos pontos principais do espetáculo e quando tu começa essa imersão parece que os teus sentidos se expandem, tu começa a ouvir, a ver, ao caminhar na rua, o meu olhar nunca tinha se apegado a coisas ‘simples’, como um homem olha para uma mulher de uma forma diferente, um olhar de vulgarização, de sexualização do corpo da mulher”*.



Figura 52 – Espetáculo **Acuados**. Jornal O Pioneiro (2019).

Em uma das cenas, o bailarino Tom Nunes está em primeiro plano, à frente, em pé: protagonista. A bailarina Emily Chagas em segundo plano, atrás, no chão: coadjuvante. O movimento parte da mão dele que, estendida, dá o limite da existência dela, ora rigorosa, ora compassiva, na medida exata que o jogo da violência necessita para se estabelecer como a única realidade possível. A ambiguidade do gesto da mão estendida remete ao princípio que Eva Schul nomeia como “moção”, enquanto qualidade do movimento, que pode significar várias coisas ao mesmo tempo. O pulso firme é a mão que submete e acaricia, a que golpeia e afaga, a que liberta e captura. É também a compaixão e o rigor, a que atrai e repele, a que puxa e empurra. O braço que se estende oferece abrigo, mas também investe, ameaçador, contra o corpo estendido em situação vulnerável. Nesta cena se explicita o princípio que Eva Schul denomina de movimento consciente, que tem a verdade em sua qualidade. O mesmo movimento pode ter intenções diferentes, dependendo da intenção com a qual é usado. O corpo dela se lança e usa o chão como apoio, o lugar firme que absorve sua queda. Dali, se abre a possibilidade para um impulso e uma recuperação: *Swing · momentum · impulso*.

O corpo-Ânima discursa suas dores e cicatrizes. Assim, se desloca pelo espaço da memória e da cena, onde todos os elementos são atravessados pela presença da memória emocional vivida nos corpos que constroem o contexto dramático da violência. O corpo que dança ativa emoções e memórias (por vezes traumáticas) do eu subjetivo e individual que empresta à cena sua experiência. Assim, ao compor cada cena, cada emoção extrema ali ativada se alimenta da memória desse eu. Essa articulação de eus não é vã e os bailarinos registram isso em seus depoimentos, em que relatam a dor emocional sentida a cada ensaio e a cada apresentação. Ao ativar a memória em cada cena, os corpos também narram de si, o que faz com que a aproximação dos corpos seja também uma aproximação da memória, as massas emocionais flutuando na massa do espaço. Ao deslizar pela cena, este corpo traz para o tempo presente as lembranças passadas, para que possa construir a esperança futura.

Emily relatou que o processo foi “pesado”, não só para ela, mas para todo o elenco. Além de muitas cenas utilizarem quedas, em que, por vezes, ela ficava machucada, foi pesado dialogar com a “agressão”. Massas emocionais são acionadas quando as massas espaciais dialogam com a experiência e com a memória da agressão: *“Tu sabes que é dança, que é arte, que é denúncia, mas ali estávamos sendo agredidas de alguma forma, então foi muito dolorido, em vários sentidos, todo esse processo, porque todo mundo já sofreu algum tipo de agressão, por mínima que seja, então, estar em um trabalho com essa temática faz com que tu voltes nas tuas feridas e dance com as tuas verdades”*. A fala de Emily vai ao encontro do que propõe Eva Schul ao afirmar que verdade em cena é fundamental, pois o que acontece no palco é comunicação e o corpo-discurso não pode mentir, ele leva para a cena os movimentos, os pesos e as levezas das lembranças pelas quais deslizou. Tom Nunes, lembrando de todas as vezes que chorou após as apresentações, também comentou sobre a dificuldade do processo de reconhecer em si mesmo os conceitos que estão no espetáculo: *“É um espetáculo pesado, violento e que me mostrou como estão embutidas em mim muitas (más) construções sociais, como racismo, machismo e homofobia”*.

Nas primeiras apresentações, Emily comentou que o elenco quase não conseguia falar com as pessoas no final: *“Ficávamos em uma espécie de estado de choque, fora da realidade, porque foi emocionalmente muito tenso e pesado dançar **Acuados**”*. A bailarina contou que para os bailarinos homens *“foi uma carga muito pesada, porque havia a necessidade de uma energia muito forte para fazer aquele papel de mau, de*

monstro mesmo e para nós, as bailarinas, que desempenhávamos um papel de fragilidade, não poder revidar também era uma força que tínhamos que segurar, uma energia que não podia vir à tona”. No *gap* entre ficção e realidade, o espetáculo dialoga com os discursos e a memória de cada bailarino, conduzidos pela mão habilidosa de Eva Schul. Como relatou Tom Nunes: “Quando eu danço **Acuados** eu consigo acessar esse ser agressor diabólico, então ele é, e ao mesmo tempo não, um personagem, ele está no limite entre o real e o fictício”. O bailarino reconhece que muito disso foi despertado e instigado por Eva e pela direção que ela deu ao longo do processo.

A bailarina Fernanda Santos comentou no Programa Virada Mix (Canal OCTO, 2016) sobre sua participação na pesquisa e na construção do espetáculo, para o qual dialogou com outras linguagens de arte, como o cinema, por exemplo, que ajudou a compor o quadro da violência doméstica. O bailarino Driko Nunes, no mesmo programa, falou da sensação catártica de acessar emoções difíceis de desvencilhar-se ao sair do corpo do personagem, o que nos leva a percepção de que corporificar e performar a violência do masculino foi um processo também intenso e doloroso para os bailarinos homens que tiveram seus corpos transformados no sujeito que causa a violência e a dor, entrando em uma sombra da psique que vem à tona a cada espetáculo.



Figura 53 – Espetáculo **Acuados** (2016).

Transeuntes circulam, o que remete a um alargamento do espaço e a transformação da cena em espaço público. Homens andam em grupo e quando uma mulher passa sozinha, é assediada e agredida, impedida de seguir em frente. Nesse espaço, percebe-se que há outro *gap*, um diálogo e uma negociação entre como se atua no espaço privado e como se deve atuar no espaço público, onde circula o olhar julgador e ameaçador do outro. Em um constante jogo de improvisação, o espaço público se configura como extensão do ambiente doméstico. Os movimentos corporais também seguem nessa direção com caminhadas pelo palco, corpos se cruzando, encontros e desencontros. Estabelecem-se relações entre as mulheres, elas se reconhecem, se aproximam e se afastam, em alguns momentos escapam para amparar umas as outras.

Mesmo em situações de violência, percebe-se uma resistência que se verifica na identificação de uma mulher com outra mulher e há uma escolha, entre intervir ou não, proteger ou não, olhar ou não. É possível pensar na noção de poder como propõe Foucault (1988), enquanto feixe de relações em que ambas as partes o exercem, em diversos momentos, em maior ou menor medida, mesmo nas relações de submissão e domínio. Ao final da cena, uma delas é agredida e abandonada, outra tenta ampará-la, mas também a abandona para seguir seu parceiro que, para ela, é o único caminho possível. A mulher abandonada tem o chão e a ela mesma como amparo.

Em **Acuados** é possível perceber que os papéis de gênero, além de definidos, são hierarquizados. Para além da cena, de modo geral, papéis de gênero são construídos social e culturalmente. A validade do binarismo feminino/masculino como definidores das identidades dos sujeitos é reiterada constantemente, invisibilizando as diversas formas de existência entre estes dois conceitos. Para corresponder a um destes dois gêneros (considerados como única possibilidade de classificação) o sujeito necessita inscrever em si, uma série de marcas, em uma cotidiana autoconstrução: uma performance. O espetáculo é permeado por uma performance de gênero definida e falocentrista, em que os bailarinos em seus corpos-discursos performam a dominação e as bailarinas performam a submissão.

Butler (2003) discute gênero enquanto categoria socialmente construída que classifica, posiciona e nomina os sujeitos, interpretando de acordo com padrões social e culturalmente estabelecidos, os símbolos, as marcas corporais e os comportamentos dos sujeitos. Corresponder a um gênero significa assumir os signos e os símbolos que permitem uma interpretação inequívoca por meio de significados culturais do gênero ao qual se “pertence”, se “possui” ou se “é”. As categorias são produzidas discursivamente

através de mecanismos que reiteram e reforçam tudo o que supostamente corresponda a um gênero. Dentre os gêneros considerados socialmente legítimos, estão o feminino e o masculino, construídos através de uma matriz normativa, que elimina, invisibiliza e deslegitima o que não é considerado “normal”. Não há uma universalização ou unanimidade no que significa “ser mulher” ou “ser homem”, pois as identidades ditas femininas ou masculinas são atravessadas por outras identidades, de raça, de classe social, de culturas.

Em uma sociedade patriarcal, o sujeito mulher ficou invisível por muito tempo, pela ausência de discursos que a autorizassem e a colocassem em posição de equivalência em relação aos homens. O feminismo, enquanto movimento de luta pela visibilidade e igualdade social e política do sujeito mulher, surgiu com essa agenda de debates e políticas identitárias de equivalência. Assim, como o “feminino” é plural, pressupor que existe uma base universal para o feminismo, que abarque todas as questões que envolvem as mulheres e seus direitos enquanto sujeitos políticos, torna-se uma impossibilidade. Segundo Butler (2003, p. 34), operar a tática de identificar o homem como opressor ou inimigo comum da mulher, sem uma crítica, torna-se um problema. Há uma coexistência de opressões que, articuladas, objetificam, desvalorizam e hierarquizam as mulheres no campo social. No entanto, o falocentrismo estrutural, reforçado em redes de poder, muitas vezes acaba por operar na subordinação e na violência contra as mulheres.

O processo de criação coreográfica é composto de diversos elementos e de corpos que emprestam suas emoções e fisicalidade. O conceito de performance nos ajuda a compreender o status do bailarino neste processo de criação e o da própria criação no processo de construção do bailarino. Performar não é somente atuar, encenar, dançar ou desempenhar um papel, performar também é criar. A abordagem de gênero enquanto performance trazida por Judith Butler (2003) me interessa para pensar a questão da violência de gênero como temática de **Acuados**. Gênero enquanto construção performática em que o corpo e tudo o que o constitui fala sobre si, constrói um discurso a partir de representações que reforçam modelos legitimados. Assim, gênero, nesse espetáculo, parece ser uma performance cotidiana assumida como identidade, ao exercer os papéis estabelecidos culturalmente no discurso patriarcal e também capitalista. Ao performar a violência extrema em seus corpos o bailarino homem e mulher experimentam a emoção, a dor, e a opressão desse constructo.



Figura 54 – Espetáculo **Acuados** (2016). Emily Chagas.

Emily Chagas leva à cena um grito quase mudo, inacabado, sem potência para chegar a um final plenamente sonoro. Grito da mulher, da negra, da vítima que carrega o medo, a dor, a raiva, a resignação e a impotência. Que deseja ser escutado, mas não tem força suficiente para ser ouvido e então se cala. O grito, em toda sua potência, é tudo o que poderia ter sido naquele instante, é ouvido por ouvidos conectados a um mundo virtual, o estado de presença não necessita do corpo-carne, o esvaziamento das relações humanas numa realidade virtual intimamente relacionada com o apagamento da subjetividade.

Essa cena impactante, em que Emily grita, foi inspirada na técnica “Reset”, utilizada pelo bailarino Adilso Machado e inspirada nas novas tecnologias digitais disponíveis e como essas se articulam para que o mundo contemporâneo esteja instável e passível de um “bug” a todo instante. O corpo convulsionado e travado necessita ser “resetado” para que sua subjetividade se recomponha para além da dimensão virtual. Sua carne “bugada” é subjetivada e interpelada pelo discurso da compressão espaço-temporal, a globalização e a instantaneidade com a qual as informações são disseminadas. Assim, tudo que pode sofrer um bug, também pode ser resetado. Como afirmou Eva Schul: *“Como inspiração, sugeri que a Emily assistisse um solo do Adilso Machado, (Solidão Pública, 2003) que foi meu bailarino e dançou com o Grupo Cena 11 Cia. de Dança, de Florianópolis. Ele trabalha esse conceito de corpo convulsionado e travado”*.

No solo de Emily, a música em que tragédia e plenitude dialogam, atribui à cena uma pesada carga dramática. Eva Schul escolheu, propositadamente, não utilizar uma

trilha especialmente composta, mas árias de óperas românticas interpretadas por mulheres, devido ao pesado tema do espetáculo. A performance de Emily atua no mesmo crescente da música. Em seu espaço interno, não cabe mais o tanto que lhe foi inscrito. Todas as negações, coações e naturalizações do que lhe cabia enquanto mulher, até então enraizadas, precisam sair e o fazem através do grito, que não tem eco, pois não se exterioriza a ponto de ser ouvido.

Seu gestual mostra uma relação conflituosa com a realidade, alternando momentos de auto acolhimento e repulsa, afago e violência, culpa e compaixão. Em alguns movimentos parece estar se limpando, tirando de sua pele e do seu próprio eu a sujeira que lhe foi impregnada, pela culpa de não corresponder ao ideal de mulher satisfeita com a vida que lhe foi designada, que aprendeu a interpretar, que em seu interior não é o que a realidade brutal lhe permite viver. No entanto, seu corpo persevera em existir. Nesse sentido, Butler (2015) inspirada em Spinoza, fala do desejo de viver: “Ninguém pode desejar ser abençoado, agir bem e viver bem, a menos que ao mesmo tempo deseje ser, agir e viver, ou seja, realmente existir. O desejo de viver bem pressupõe o desejo de viver”. (p. 65) Em sua internalidade, a bailarina vive se permite ser o que é: livre.



Figura 55 – Espetáculo **Acuados** (2016). Emily Chagas.

Com movimentos agressivos e carinhosos, contidos e extravasados, muitas quedas e espirais, Emily se debate num possível conflito entre deslizar ou permanecer, lutar ou desistir, resistir ou tombar. O desejo e a esperança de que seu corpo e sua vida sejam resetados, fazem Emily cair. O peso da realidade brutal a faz cair várias vezes, mas sabe que através do chão pode buscar a recuperação da queda, então, ainda que doente, “cair com graça”, como refere Albright (2013). Resiste até o final, tendo o chão como amparo e como aliado. Na trajetória de cima para baixo, a suspensão, o *gap*, a consciência da potência da queda e a possibilidade do reset. Enfim, a realidade se faz ver: a mulher agredida e jogada no chão, abandonada. Através deste solo, Emily foi admitida na PERA - School of Performing Arts, situada no Norte Chipre, no ano de 2018.

Em uma sociedade de consumo, branca, heterossexual e que institui o binarismo de gêneros, reiterando que “meninas vistam rosa e meninos vistam azul”, a personagem de Emily resiste. Sua roupa, assim como sua pele e seu mundo não são cor de rosa. Foram pintados por uma tinta tóxica. A cor verde-azulada de sua roupa contrasta com a cor negra de sua pele, que até muito recentemente não era permitida aparecer. No ballet clássico, a pele negra era (e em muitas companhias ainda é) escondida e pela meia-calça e sapatilha cor de rosa, usadas como uma extensão da cor da pele do corpo (branca). Os papéis designados para bailarinas negras consistiam em personagens que mostravam a negritude como estrangeira, estranha, inferior (por exemplo, o ballet “A filha do faraó”). Sapatilhas de ponta na cor marrom e suas tonalidades começaram a ser fabricadas apenas em 2018, o que possibilitou, pela primeira vez, bailarinas negras não precisarem mais disfarçar de rosa suas peles negras. Até nisso Eva Schul pensou ao escolher uma bailarina negra (e um bailarino também) para compor o elenco de **Acuados**, como relatou: *“A personagem negra, um casal negro, na realidade, representa a diversidade, é importante ter na companhia e em específico neste trabalho, pois ele dá visibilidade a toda uma cultura negra e também atua como resistência ao racismo estrutural”*.

Quando o espetáculo foi apresentado em Gravataí/RS, como contou Tom Nunes, no final houve um debate e uma mulher comentou que nunca se sentira tão representada vendo a personagem de Emily: uma mulher negra, de periferia, com cabelo curto e um corpo totalmente fora do padrão que as pessoas esperam. Nas palavras do bailarino: *“Foi fantástico, porque vimos que o espetáculo cumpriu o que se propôs, apresentou personagens representando vários universos e questões que proporcionaram um eco, um diálogo, uma identificação. Mesmo que muitas questões não tenham sido aprofundadas, bastaram nuances para que as pessoas se identificassem”*.

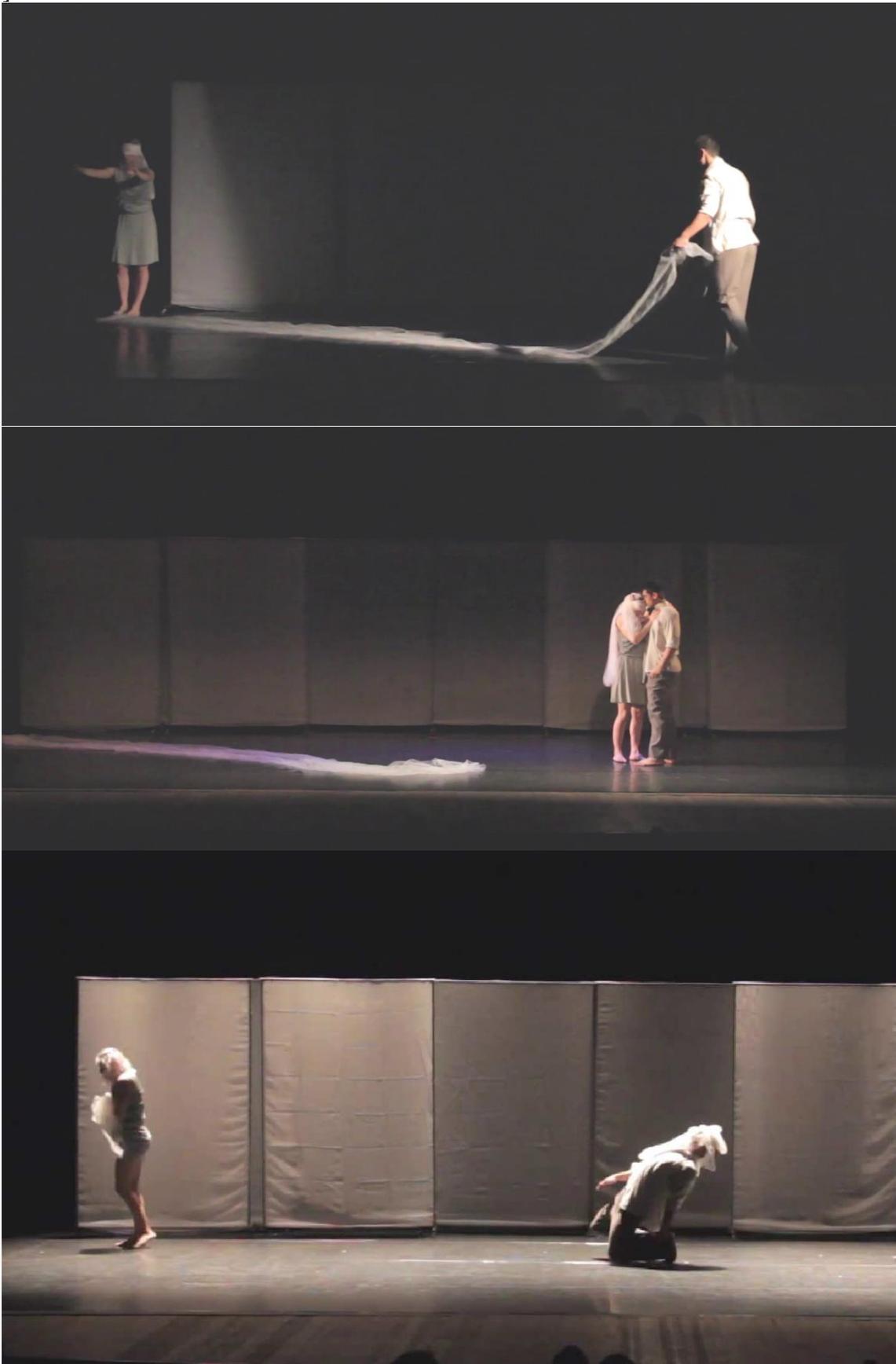


Figura 56 – Espetáculo *Acuados* (2016). Bianca Weber e Driko Oliveira. Colagem.

Um casal em cena, um homem e uma mulher, um duo no qual o homem desenrola pelo chão um pano, leve, transparente, uma espécie de véu. A mulher, vendada com um tecido semelhante ao pano do chão, pisa no véu e caminha às cegas percorrendo o pano, sua única referência de direção que a conduz em direção a ele. É o único caminho que consegue seguir. Pode-se pensar na relação entre o pano no chão e o tecido que a venda: ambos parecem um véu. O véu, que remete a um vestido de noiva, a ideia de casamento, a venda, se transformando na lente pela qual ela consegue enxergar. O mesmo véu, no chão, como caminho que ela percorre, possivelmente entendido como casamento, desconhecido, mas almejado.

A coreografia se desenvolve num jogo de atração e repulsa, sedução e rejeição, permeada por quedas, recuperações e suspensões em um fluxo contínuo que se desenvolve nos diversos planos: rolamentos no solo, espirais e saltos. O contato improvisado, o fluxo contínuo na relação de dominação-submissão e as massas emocionais ativadas no espaço-tempo da agressão perpassam a cena, através da tríade *swing · momentum · impulso*. Os elementos técnico-poéticos executados pelos corpos, constroem o discurso no nível simbólico, agregando significância ao público que catarticamente experimenta a dor, o aprisionamento, a violência tácita e explícita na cena. No final da sequência ela escapa e, surpreendentemente, ele é vendado por ela com o mesmo pano que cobria o chão. Agora é ele quem caminha às cegas, sem a referência do pano no chão, é ele quem agora usa as lentes que ela usava e se debate desorientado. Percebe-se ali uma face de resistência, uma ruptura, uma brecha no enunciado que a permite reagir.

A bailarina Bianca Weber participou de três recriações deste duo e relatou que a primeira, com o bailarino Alexander Vidaleti, foi muito difícil, pois não havia material da montagem original, segundo ela: *“Nós suamos, queimamos neurônios, estudamos muito para encontrar o tom, porque o duo tinha que mostrar como o romantismo, o encantamento e o próprio amor se transformam em doença e abuso”*. Relatou que Eva explicou a ideia e a intenção do duo e eles foram desenvolvendo: *“Não tem nenhuma inspiração que caia do céu, é noventa por cento transpiração e dez por cento inspiração e a gente trabalhou muito”*. Eva acompanhava o trabalho e direcionava: *“Ela vai largando as pistas aos poucos, isso é bem legal também porque nos dá espaço e liberdade para trazermos coisas novas, coisas nossas e que ela acolhe e vai modelando”*. A segunda recriação foi com Driko Oliveira, como relatou Bianca: *“O Alex nos deu todo o apoio, me ajudou a passar as sequências, mas obviamente não ficou*

igual, porque cada bailarino traz questões próprias bem específicas a serem desenvolvidas, que é o que dá riqueza ao trabalho”. Quando o projeto foi aprovado e a companhia conseguiu a verba suficiente para a montagem do espetáculo o duo foi incorporado a ele.

Foram três diferentes montagens, em diferentes pontos espaço-temporais, nos quais Bianca Weber deu vida a sua personagem em **Acuados**. Esse deslizamento conferiu a Bianca uma percepção mais apurada do seu fazer dança: “Percebo que cada vez mais eu fui conseguindo me desprender de questões que, especialmente neste trabalho, vejo como menos importantes para o resultado final: pequenas vaidades, como mostrar uma movimentação que as pessoas achem bonita, alguma coisa que embeleze, que encante”. A bailarina explicou que, com o tempo, foi conseguindo pensar mais na responsabilidade social do tema e se desprender de elementos que não contribuem e não enriquecem a personagem e o espetáculo em si. Um dos pontos cruciais para o amadurecimento de sua personagem foi a maternidade: “Depois que eu fui mãe, eu consegui acessar essa personagem com mais intensidade, eu consegui ir mais fundo. Porque eu penso que sim, que precisamos buscar uma técnica, mas que esta contribua para que tu mostres o que tu vieste mesmo mostrar”. E finalizou: “Não é mostrar um passo, não é mostrar uma flexibilidade, não é nada disso, e especialmente nesse trabalho, eu penso que consegui buscar isso, ir mais fundo e tirar de mim tudo o que eu acho que não contribuía, que não valia a pena dentro desse trabalho”.

Historicamente, diversas condições igualitárias foram reivindicadas pelas mulheres, muitas delas conquistadas. Ainda assim, os índices de violência contra as mulheres seguem crescentes, como comentou Eva Schul em entrevista ao Programa Virada Mix (Canal OCTO, 2016), em que ressaltou que usa a sua dança como forma de discurso que discuta com a plateia, elaborando um diálogo entre a cena e o espectador. A música, igualmente, é elemento importante para contar a complexidade dessas assimetrias de gênero: canções de amor são o plano de fundo para a coreografia que pulsa a violência cotidiana nos movimentos dos corpos. O público, como Eva ressaltou, se choca com a violência que **Acuados** apresenta e, assim, desperta e toma consciência desta situação que permeia o cotidiano de tantas mulheres.



Figura 57 - Espetáculo **Acuados** (2016). Colagem.

De um lado do palco, três mulheres com véu e grinalda se dirigem a três homens que as esperam no outro lado do palco, cada um carregando um buquê. Os elementos que compõem a cena representam o casamento, o percurso até o altar, o encontro dos casais, a felicidade, a excitação, a ansiedade, a sublimação. O gestual dos homens sugere promessa. O buquê atua como imã, que atrai e seduz, oferecendo toda uma vida sonhada, um marido, uma família, um lar. Na cena, os personagens correm; eles, acenando com os buquês, como numa tourada, em que o pano vermelho é usado para atizar o touro. As mulheres correm atrás dos buquês, que eles, em tom de chacota, escondem e oferecem, em um jogo perverso. Elas correm atrás do sonho, cegas para as outras facetas do uso perverso do artefato: o buquê é a extensão do próprio homem, alcançar o buquê é alcançar o homem que a violenta moralmente. Nesse jogo de gato e rato, a mulher entra em um *gap* em que vive a desorientação imposta pelo jogo. Ao final, o buquê é despedaçado pelos homens e as flores jogadas violentamente em cada mulher. Elas reagem em um misto de decepção, tristeza e resignação. O sonho de casar-se como nos contos infantis, fantasioso e alimentado pela cultura patriarcal em que vivemos leva à aceitação do papel

relegado à mulher: a submissão ao relacionamento abusivo. O bailarino Tom relatou que: “Eu trabalho com muitas mulheres hoje e muitas dizem que ainda têm nas suas cabeças esse sonho ilusório de encontrar “o” homem, e eu olho e digo: mas tu não precisas de ninguém que te proporcione isso, tu podes te proporcionar isso”. Na cena, vários tipos de violência são perceptíveis: a física, em que os buquês são jogados nas mulheres; a psicológica, pela manipulação, constrangimento e humilhação.



Figura 58 – Espetáculo **Acuados** (2016). Bianca Weber e Tom Nunes. Colagem.

No quadro protagonizado por Bianca Weber e Tom Nunes, ela entra em cena carregando um tecido, que remete a um véu. Ao passar por Tom, ele começa a segui-la e ao passar por ela, segura uma das pontas do tecido e começa a puxar. Toda a extensão do tecido é permeada por nós, que unem suas diversas partes, deixando-o longo o suficiente para que forme uma longa corda. A partir dali a corda é utilizada para imobilizar a mulher, subjuga-la, reduzi-la a um brinquedo nas mãos violentas do homem. O véu entre os nós apenas aumenta a extensão da violência. A mulher é puxada, empurrada, arrastada até o limite físico e emocional. A violência “reparadora” ao corpo que deve ser punido para ser curado. O jogo de equilíbrios e desequilíbrios dos corpos remetem às emoções que atuam em um relacionamento passivo-agressivo. O bailarino Tom Nunes empresta à cena uma atuação impactante, até mesmo para sua família, como ele mesmo comentou: *“Quando minha mãe e minha irmã assistiram o espetáculo, minha irmã ficou muito abalada e chorou o espetáculo inteiro, minha mãe simplesmente comentou: como tu consegues ser tão cruel”?!*

Em determinado momento, a mulher reage, envolvendo o pescoço dele com a corda, em uma movimentação que reflete seu desespero e necessidade de não somente escapar, mas empoderar-se. No gap entre a raiva e o desespero, ela revida a agressão. É então puxada com violência e suspensa no ar, e os corpos entram em uma luta, entre quedas e suspensões. Até que ela cai no chão e ele, calmamente, quase com carinho, a envolve com a corda e a amarra, ele a levanta e apenas segura a corda, deixando que o corpo dela pese e desloque seu eixo enquanto ele, apenas observa seu corpo entregando-se à ação da gravidade. Quando finalmente solta a corda, ela, desorientada no *gap* entre a prisão e a soltura, espirala pelo espaço. Arranca o véu de seu corpo e ao ver outro homem em seu caminho, lança o véu nele, violentamente, como se dissesse: basta!

Este solo, como revelou Tom Nunes, o fez questionar a si mesmo: *“Fico me questionando sobre quais discursos eu ainda estou reproduzindo, porque muitas pessoas dizem que informação é conhecimento, mas às vezes informação é a reprodução de algo que vem sendo reiterado há muito tempo. A violência contra a mulher é um assunto que me emociona sempre e depois de *Acuados* eu consigo compreender a mulher em um outro nível”*.



Figura 59 - Espetáculo **Acuados** (2016). Colagem da cena final.

Bailarinas se dirigem à frente do palco e são puxadas de volta. Se desorientam até perceberem que se encontram presas por cordas amarradas em seus tornozelos. Aos

poucos a perplexidade dá lugar à consciência de que estão amarradas não apenas à casa, mas a uma realidade imposta, na qual a submissão e o abuso foram naturalizados. As amarras não se referem apenas à domesticação ou docilização dos corpos, mas a toda uma vida de violência física, moral e psicológica. Mesmo aprisionadas, não desistem de lutar e, através de espirais, saltos, lançamentos e quedas seguem resistindo, irredutíveis no desejo de escapar.

Ao final, sentadas no chão, viram de frente para o público. Estão cobertas de sangue e jogam à frente algumas fotos. As fotos são a presença do passado, os resquícios dos afetos, onde residem os desejos que no presente se tornaram ilusões. Suas pernas ainda estão presas às cordas, mas os corpos parecem terem se acomodado. No entanto, o corpo-Ânima não desiste e persiste em viver, na esperança das coisas futuras. Logo, penso nesse instante da cena como um *gap*, em que o corpo se entrega ao desconhecido para abrir caminho para se recuperar, se tornar melhor, resiliente, em estado de prontidão para novos lançamentos.

As luzes vão se apagando e por trás das bailarinas, aparece a sombra de cada homem. O jogo entre luz e escuridão remete ao domínio do homem que, mesmo sem a fisicalidade, é presença e tem efeito de poder. A sombra está, ela é. A cena final dialoga com o início, representada pela imagem que assombra a mulher até mesmo fora do ambiente doméstico. A presença descorporificada, a ameaça, a lembrança da agressão sempre presente. No entanto, elas se encontram no chão, o apoio após a queda, que na esperança das coisas futuras pode vir a ser um impulso para se lançarem a uma existência digna.

4. Swing · momentum · impulso:
Ânima em processo de (re)criação



Pelo fazer dança de Eva Schul que é levado à cena, a Ânima se constrói enquanto lugar de memória em suas dimensões materiais, funcionais e simbólicas, constituídas no tempo presente, pois é no tempo presente que se manifestam as lembranças e os esquecimentos do que foi dito e do que foi silenciado, constituindo a memória. Esta dança dialoga com as lembranças e as possibilidades do tempo presente, se apropria da realidade, discursa sobre ela e aponta modos de existir nela e, assim, se reinventa. A dança de Eva é capaz de conectar, simultaneamente, o presente das coisas presentes, o presente das passadas e o presente das futuras, através dos corpos dançantes.

Eva Schul costuma dizer em suas aulas que a técnica de dança contemporânea se assemelha a uma montanha-russa: permeada por ondulações, variações no ritmo, picos de subida lenta e descida veloz e caminhos sinuosos permeados por quedas e recuperações. Como se estivesse em um trilho de montanha-russa, a companhia segue se lançando e percorrendo os caminhos tortuosos, as quedas virtuosas, as recuperações improváveis, e correndo riscos. Me inspiro na imagem da montanha-russa para pensar a trajetória da Ânima, ondulatória e marcada por quedas e recuperações. Nesta trajetória construiu-se o ciclo de maturação e resiliência da Ânima. Na técnica com a qual Eva Schul trabalha, este ciclo pode ser comparado a sequência técnico-poética “swing · momentum · impulso”, que dá título a este capítulo.

Utilizo também a palavra “(re)criação”, isto porque a Ânima, por diversas vezes, se desorientou frente aos diferentes cenários que se apresentaram em sua trajetória: falta de leis de incentivo à arte e especificamente à dança, mudanças de elenco, falta de recursos financeiros, dentre outros fatores, fez com que a companhia tivesse que se reconfigurar, buscar soluções e modos de se reorientar. Como no movimento de pêndulo, a companhia teve seus vaivéns, lançou sua dança ao mundo, caiu e se recuperou. A Ânima aproveitou cada oportunidade dos momentos de suspensão e dançou com a gravidade, se desorientou a cada mudança, repensou seus movimentos e se reorganizou. A companhia acolheu as desorientações e perseverou em existir. Desse modo se tornou resiliente, em constante (re)criação.

Resiliência: propriedade que alguns corpos apresentam de retornar a forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica. Capacidade de resistir a um impacto e recuperar sua forma original. Capacidade de se recobrar facilmente ou se adaptar à má sorte ou às mudanças. Capacidade de voltar ao estado normal. Resistência ao choque, à adversidade. Capacidade de voltar ao normal após passar por uma

experiência difícil. Capacidade de enfrentar e superar adversidades. Resiliência, como aponta Albrigh (2013) não é somente cair e levantar, mas uma flexibilidade, em que a possibilidade de reorientação após a desorientação leva a pessoa a diferentes direções, ou até mesmo uma noção diferente de direcionalidade.

“Swing · momentum · impulso”: lançamento, suspensão e recuperação. Este sistema de looping trata do princípio do peso e do esforço mínimo com os quais Eva Schul opera na criação das coreografias. Neste sistema gravitam os princípios técnico-poéticos de alavanca, pêndulo e lançamento de segmentos corporais, para construir o corpo que se abandona à força da gravidade para que controle seus movimentos sem fazer força. Assemelha-se a uma montanha-russa, pois envolve um sistema de elevações seguidas de quedas e, por vezes, inversões impulsionadas pela velocidade que deriva de uma descida ou lançamento impulsionado.

Em uma montanha russa, nem todas as pistas são circuitos completos. Podem iniciar em lançamentos impulsionados por mecanismos ou serem puxados para trás no início e lançados por um percurso que pode terminar em outra estação ou em uma subida e retornarem ao início de costas. Algumas montanhas-russas vão para trás e para frente sobre a mesma pista. Neste sistema, por vezes imprevisível, a trajetória da Ânima faz eco. Assim, é necessário improvisar: experimentar o movimento dando lugar ao imprevisto, considerando a potência criativa do acaso, do improvável, do inesperado. Os carros da montanha-russa não são puxados todo o tempo. Normalmente são erguidos através de cabos mecânicos sendo soltos ao topo do primeiro pico para adquirirem força. Então, através da força adquirida, o carro desce o pico, para então se reorganizar e se mover em direção ao próximo. Dessa maneira a Ânima se faz presente: swing · momentum · impulso; energia, força e potencial; lançamento, suspensão e recuperação. Desse modo, adquire um estado de prontidão para seguir em movimento.

Analisando os procedimentos de criação e como os princípios técnico-poéticos foram utilizados para compor a narrativa em cada espetáculo, percebeu-se singularidades, recorrências e diferenciações em vários aspectos. Os relatos dos bailarinos contribuíram para a identificação de alguns deles, que são aqui pontuados para que seja reconhecida a versatilidade da companhia, a capacidade de se reinventar ao longo de sua trajetória e a habilidade de utilizar os (na maioria das vezes, poucos) recursos disponíveis para as produções coreográficas. Os princípios técnico-poéticos com os quais Eva Schul trabalha perpassam todos os espetáculos. O fluxo contínuo, a tridimensionalidade do espaço, o

esforço mínimo, a relação com o chão, as quedas, a coluna fluida e o processo que articula e organiza os elementos: os jogos de improvisação e o trabalho colaborativo. Mesmo que os princípios conceituais perpassem todas as obras da *Ânima*, a partir de cada espetáculo aqui abordado foi possível perceber que as montagens apresentam aspectos distintos, que acabam por conferir singularidades nos processos de criação de cada um deles, desde a proposta estética e temática quanto ao próprio elenco que participou de cada produção.

Caixa de Ilusões foi montado a partir de **O balcão**, obra teatral de Jean Genet, publicada em 1956. Portanto, toda uma dramaturgia específica permeou a montagem. Além do estudo do texto, havia personagens definidos, exigindo dos bailarinos uma atuação dançante, mas também teatralizada. A proposta estética contava com um cenário grandioso, com elementos cênicos de grande porte e complexa estrutura. No cruzamento das linguagens artísticas, percebeu-se uma proposta e um conceito vanguardista na obra de Eva Schul.

Catch ou como segurar um instante não contou com uma temática tão definida e estruturada quanto **Caixa de Ilusões**, não houve um texto literário no qual a coreografia se inspirou, nem personagens definidos. No entanto, a dramaturgia estava presente de uma outra forma, no sentido de que o criador-intérprete atua como dramaturgo, já que é autor e intérprete de sua própria dança. **Catch** levou à cena as leis da física e suas articulações com as relações humanas. O espetáculo não contou com muitos elementos cênicos, o principal foi o próprio corpo dos bailarinos, que se conectavam em equilíbrios, desequilíbrios e suspensões. Em cena, percebeu-se os questionamentos: Como segurar um instante se a gravidade impõe sua lei? Como resistir aos desequilíbrios humanos, se vivemos em relação? Como construir pontos de apoio se a confiança no ser humano está sempre em suspenso?

Em **Acuados**, a *Ânima* levou novamente à cena uma dramaturgia e uma temática específicas, como no primeiro espetáculo abordado nesta pesquisa: **Caixa de Ilusões**. A violência doméstica foi o tema para que várias relações se estabelecessem em cena, trazendo, em todas as suas nuances, o machismo estrutural, a soberania do patriarcado e também os modos de escape e resistência feminina. O sofrimento, a dor e a morte impostos pela violência em diversos tipos de relacionamentos transformaram o espetáculo em denúncia, com personagens construídos a partir de depoimentos de mulheres que vivem essa realidade no Brasil e que são tratadas como números, não como seres humanos, seres de direito a uma existência de direitos de liberdade e dignidade.

Para a criação dos espetáculos abordados houve pesquisa e estudo dos temas propostos, bem como experimentações de movimentos para construir as sequências a partir de jogos de improvisação. Para compor cada célula de movimento, os bailarinos trabalharam a partir de tarefas dadas pela coreógrafa. Ao repertório de movimentos de cada corpo, foram articuladas algumas sequências de movimentos elaboradas especificamente por Eva. No entanto, no processo criativo das três obras predominou o trabalho em colaboração. Esta forma de trabalho necessita que o corpo dançante seja o coautor da narrativa a qual a coreografia se propõe. Para que isso seja possível, este corpo tem que ter o que oferecer à obra e ser capaz de se autoconstruir nesse processo. Isso envolve sua (in)formação, suas experiências, seus saberes, enfim, tudo o que o constitui. Ao dialogar com outros corpos, amplia sua percepção e seu universo dançante, produzindo assim, material de dança. O coreógrafo organiza esse material de acordo com sua intenção, seleciona o que serve à coreografia e intervém de maneira a colocar sua assinatura na obra. O corpo dançante atua como agente criador com liberdade para colocar o seu discurso em cena e utilizar o próprio processo de fazer-criar como formação. Por isso, Eva denomina seus bailarinos como “criadores-intérpretes”.

Os princípios técnico-poéticos são utilizados de diversos modos para compor uma narrativa, que é a própria coreografia. Os saltos, rolamentos, espirais, suspensões, quedas e recuperações são elementos que se tornam parte da linguagem que é produzida pelo corpo em forma de dança. Em **Caixa de Ilusões**, **Catch** e **Acuados** a técnica com a qual Eva Schul trabalha se faz presente. A técnica informa e forma o corpo do bailarino também para que ele seja capaz de criar. Como afirma DANTAS (1995, p. 117): “um corpo disponível para a criação é capaz de assimilar técnicas de movimento e de resgatar, na sua memória, atitudes, posturas e gestos”. Assim, o passado se faz presente para que o corpo dançante construa seu discurso e o leve à cena.

Outros aspectos perpassaram o processo de criação dos espetáculos analisados, como o estudo individual da temática, discussões e estudos em grupo e referências utilizadas como inspiração. No entanto, algumas características acabaram por diferenciá-los em suas poéticas. Os espetáculos apresentam temáticas distintas: **Caixa de Ilusões** levou à cena a política, o poder e a insurreição, **Acuados** trata da violência contra a mulher. Ambos apresentam temáticas que em cena podem ser prontamente identificadas, diferentemente de **Catch**, que trata da relação dos estados físicos e emocionais dos sujeitos frente aos desequilíbrios da condição humana, uma temática mais abstrata, a princípio não tão perceptível. **Catch** é um espetáculo sem personagens definidos, sem

uma narrativa configurada, diferente de **Caixa de Ilusões** e **Acuados** que, em cada cena, os bailarinos performam as características bem definidas de seus personagens.

Os elementos cênicos das três produções apresentam algumas diferenciações. Em **Catch** não há cenário a não ser a estrutura do palco, o único elemento cênico presente é uma gamela, recipiente de madeira em que duas bailarinas dialogam entre equilíbrios e desequilíbrios. Diferente de **Acuados**, que conta com uma estrutura para compor o ambiente no qual a coreografia acontece. Há paredes móveis, mesa, cadeiras e vários objetos que simbolizam o lar e a violência que ocorre em seu interior. **Caixa de Ilusões** apresenta uma estrutura cênica grandiosa, com cortinas de água, carro alegórico, lustre com velas. O figurino de **Acuados** define os personagens em suas identidades de gênero: homens de calça e camisa, mulheres de vestido; vários acessórios garantem a pronta identificação da cena com um casamento, uma discussão na hora do jantar, a corda que prende a mulher ao abuso. Em **Catch** os corpos vestem a simplicidade de uma roupa de cor azul, todas do mesmo modelo. **Caixa de Ilusões** apresenta um figurino elaborado, fantasias que caracterizam cada personagem.

A trilha sonora de **Caixa de Ilusões** e de **Catch** foram especialmente compostas, respectivamente, por Antonio Villeroy e Ricardo Severo; e por Celau Moreyra, enquanto **Acuados** conta com uma seleção de vozes femininas em árias de óperas consagradas. A iluminação em **Caixa de Ilusões** apresenta, além do grande lustre, um mapa de iluminação sofisticado. Em **Catch**, quase sempre de tonalidade azul, remete ao planeta, ao espaço infinito, em **Acuados** o tom sombrio predomina, imprimindo a dramaticidade da situação de violência. Nos três espetáculos, luz e sombra dialogam para compor a simbólica presença que assombra as relações: em **Caixa de Ilusões**, a opressão do poder institucional, em **Catch** a impermanência da conexão e em **Acuados** a permanência da violência.

As relações humanas permeiam as temáticas dos espetáculos, porém abordadas de modos distintos: enquanto **Acuados** trata das relações dos sujeitos em situação de violência no ambiente doméstico, havendo uma relação de papéis bem definidos de dominação e submissão, **Catch** trata das relações humanas e suas flutuações, em que o poder circula, sem definir as relações de maneira estática. **Caixa de Ilusões** discursa sobre o poder nas relações de opressão e na insurreição, em que os corpos discursam a corrupção, a luxúria e a resistência. Em **Catch** os corpos discursam a impermanência das relações, em **Acuados** o discurso dos corpos constrói a permanência das relações abusivas. Em **Catch** o corpo discursa em um jogo de forças na busca do equilíbrio, em

Caixa de Ilusões e **Acuados** o corpo discursa a força violenta para a manutenção do desequilíbrio e da desigualdade nas relações. **Caixa de Ilusões** é permeado pelas leis da Igreja, da Justiça e militar, **Catch** é permeado pelas leis da Física, **Acuados** pelas leis do patriarcado. Os três pela lei da sobrevivência. **Catch** discursa a plenitude, **Acuados** o medo, **Caixa de Ilusões**, a luta.

Passado, presente e futuro dialogam e narram as cenas de modo não linear nos espetáculos. **Catch** opera em um espaço-tempo infinito em que os corpos flutuam e suas relações são líquidas. Os corpos buscam o equilíbrio e a captura do instante. Em **Acuados** as relações dos corpos se estabelecem no espaço-tempo seguro e aprisionador do lar. Os corpos buscam a fuga e a liberdade. Se percebe a angústia, a desorientação e a incerteza do corpo que desliza para o espaço-tempo desconhecido. A **Caixa de Ilusões** configura-se em um microcosmo no qual o tempo é suspenso.

Os espetáculos analisados são compostos de vários momentos de suspensão dos corpos e as massas físicas e emocionais fluuando no espaço. Os saltos lançam o corpo para o desconhecido, o corpo que salta é tanto o que se permite flutuar quanto o que foge desesperado. O momento que antecede a queda trato aqui como *gap*: o momentum em que o corpo desorientado se abandona à potência da queda. Em **Caixa de Ilusões**, o corpo cai para a morte, em **Catch**, o corpo que cai é amparado na maioria das cenas por um ou mais corpos. O corpo que cai tem possibilidades de dialogar e fluir; em **Acuados** a maioria das quedas é finalizada no chão pelo corpo solitário, que quando cai só tem o chão como amparo. Os corpos se aproximam e se afastam utilizando-se de rolamentos e espirais para que haja um fluxo contínuo de movimento. Em **Catch** eles são o caminho para outra conexão, em **Acuados** são o caminho para a fuga. O corpo desliza pelas ambivalências da existência em ambos os espetáculos. As diferentes qualidades e intenções dos movimentos permitem que se estabeleçam relações paradoxais. O corpo que sustenta é também o que abandona, a mão que afaga é também a que agride, a segurança é também prisão, a liberdade é também insegurança.

As referências para compor os espetáculos foram fornecidas inicialmente por Eva, para que cada bailarino realizasse seu estudo e depois houvesse uma discussão grupal. As relações humanas (tema de interesse em todas as obras da coreógrafa) são abordadas de modos diferentes, por isso as referências foram tão específicas em cada espetáculo. Enquanto **Caixa de Ilusões** utilizou-se da obra **O balcão**, de Jean Genet, **Catch** recorreu aos livros de física e mecânica para compor o estudo das relações do corpo no tempo e

no espaço, **Acuados** recorreu aos boletins policiais, filmes e depoimentos de mulheres vítimas de violência doméstica.

Criação, colaboração e inspiração dizem respeito à técnica e à poética em si, mas podemos ampliar os sentidos e também relacionarmos ao que a dança que a Ânima leva à cena se propõe a discursar. É uma dança que mais do que discursar, conversa e constrói conhecimento. O corpo-discurso constrói dança na própria dança. Critica padrões, contextos e práticas. Sua dança problematiza o ser humano em relação: suas experiências, seus conflitos, seus medos, seus modos de solucionar os problemas inerentes à existência humana. Para tanto, busca inspiração nas mais diversas ciências.

Psicologia, Filosofia e demais ciências humanas também se propõem a este objetivo, explicar o ser humano e a sociedade, de forma teórica, prática ou subjetiva. Tratam da linguagem, cultura e produção de conhecimento. Porém, Eva Schul vai além. Consegue utilizar os conceitos e princípios de outras áreas do conhecimento para tratar das mesmas questões. Em **Catch**, por exemplo, a Física inspirou Eva para falar das massas emocionais, os pesos e as levezas da existência, a velocidade do tempo da vida, a imensidão do espaço, a compressão do tempo e do espaço da vida humana. Os eixos, alavancas, os pêndulos. As inspirações e referências diversas conseguem costura e constroem significado ao serem utilizadas por Eva na construção de sua dança. Eva consegue cruzar elementos que podem parecer não dançantes, mas os faz potentes veículos de informação e ferramentas de provocação para uma crítica aos modos de existência contemporâneos.

A Ânima põe em cena uma dança que é política e tem uma responsabilidade social, é ferramenta para uma crítica de padrões socioculturais estabelecidos, comportamentos normatizados e práticas culturais naturalizadas. Provoca o questionamento de padrões de gênero, de sexualidade, de modos de existir socialmente invisibilizados ou ditos como ilegítimos. Trata de temas tanto abstratos, como a natureza e o afeto em **Catch**, quanto de temas concretos, como em **Acuados**. Esta dança tanto pode se inspirar em textos literários/teatrais quanto nas abstrações da essência humana e suas reverberações para tratar das relações humanas em todas as suas nuances. Problematiza a cultura e a sociedade, questiona e provoca. Todas essas facetas da Ânima acabam por construir em cena um corpo que resiste, que não se conforma, que se constrói dançante, e com sua dança constrói discursos em uma realidade possível de ser transformada, melhorada, mais

solidária, mais acolhedora, mais justa. A companhia e o fazer dança de Eva Schul criam os corpos, logo, os corpos dançantes fazem com que a companhia seja o que é.

Os criadores-intérpretes participantes desta pesquisa, foram (e alguns ainda são) alavancas fundamentais na engrenagem da companhia, pois acompanharam os balanços, os *gaps*, e lançaram seus afetos a partir das palavras que utilizaram para descrever a companhia e, conseqüentemente, o fazer dança de Eva Schul. Estes corpos se abandonam à queda, tornando potente o desconhecido, no instante suspenso (*gap*) entre o swing e o impulso. Formação, identificação, luta, realidade, liberdade, integralidade, generosidade, visceralidade e adaptação.

As palavras que foram oralizadas nos relatos compõem os discursos que os corpos carregam. Na reflexão de Butler (2009, p. 163), os discursos habitam os corpos e se acomodam neles: “os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. Sempre somos, de alguma forma, carregados pelo discurso, não há separação entre uma construção discursiva e um corpo”. Estes termos que foram discursados podem parecer aleatórios, podendo definir qualquer coisa que não seja dança, mas aqui, eles estão suspensos no *gap* para tentar definir essa dança, dizendo de sua técnica e poética e como se articulam para além disso, para a vida. Eva Schul, nas palavras dos entrevistados, mais do que uma inspiração na dança, é uma inspiração na vida. A partir dessas palavras, Eva dá nascimento às coreografias e os espetáculos analisados servem como exemplos do que essa dança constrói e de como esse conceito é levado à cena.

Pretendo colocar essas palavras em jogo para dizer mais da Ânima e com elas improvisar. Improvisar pode ser entendido como inventar, criar alguma coisa que não se encerra em si, que quando é repetida mantém sua ideia original, mas nem sempre todos os elementos organizados da mesma forma. Na dança, a improvisação, mesmo fluida e aberta ao novo, segue princípios que dão ancoragem a uma coreografia. Coreografia envolve técnica, poética, criação, colaboração e improvisação. Nesta pesquisa também, elementos foram escolhidos, organizados, houve a colaboração de vários autores, artistas e professores de forma a levar o leitor a conhecer a história da Ânima Companhia de Dança. Esta história vem sendo reinventada e nesta pesquisa, foi escolhido um jeito de contar. Os corpos dançantes, assim, discursam em uma improvisação ética, destacando o caráter estético e resiliente da companhia.

Para cada bailarino essas palavras (e esses discursos) definem a Ânima e expandem seus significados, atuando não somente na dança, mas na vida como um todo.

Essas palavras são arquivo e são memória, são fontes e narrativas. Na memória destes bailarinos também estão presentes os silêncios, o que ficou guardado na lembrança de cada um e não foi oralizado. Como lembra Portelli (2000), a voz humana, muito antes do advento da internet, já contribuiu para que a comunicação se tornasse multipolar. E ressalta que para ter uma comunicação oral, as pessoas precisam falar umas com as outras. Concluiu assim, que renovar a questão do diálogo é um dos desafios da história oral e significa lutar por igualdade e ressalta o silêncio como desafio e como resistência a uma época de informação total. Assim, “a metodologia da história oral, em que as pessoas não revelam informações sobre elas mesmas a menos que queiram, porque está baseada na luta por igualdade e na busca do diálogo, significa também uma defesa dos direitos das pessoas de não revelar tudo a respeito delas próprias” PORTELLI (2000, p.70). Os silêncios e não só as palavras ditas, também têm significados e deixam rastros em seus discursos.

As palavras têm significados e aqui eles expressam o existir de cada um dos criadores-intérpretes na Ânima. Um modo de estar no mundo. A técnica e a poética constituem o bailarino de um modo mais amplo do que na sala de aula e na cena, atua em outros espaços nos quais eles e elas circulam e buscam sentido. Estas palavras discursam as verdades e falam de uma companhia que, assim como os corpos que dançam, persevera em seu ser e lança afetos ao mundo. No jogo de palavras, a tecitura de uma possível descrição, carregada de significados a partir dos afetos lançados pelos relatos.

Ânima é **FORMAÇÃO**: processo de dar forma. Educar, criar, fabricar, instruir, constituir. Ensino e aprendizagem de uma técnica, de um fazer dança que transforma o corpo, que o deixa pronto e disponível para a dança que se quer fazer. Eva Schul é uma formadora e a companhia é sua escola. Ânima é um centro formador, para além do aprendizado da técnica e da poética, é uma escola de vida, de relações, de afeto. Os bailarinos são formados e também dão forma à companhia. Acolheram a proposta, pois se reconhecem nela, a partir da **IDENTIFICAÇÃO**: reconhecer algo parecido consigo e estabelecer uma relação de semelhança e afinidade. Experimentar uma técnica e uma poética e se reconhecer nela, encontrar elementos familiares que proporcionem conforto para realizar os seus processos, seus aprendizados, exercitar sua criatividade, construir sua potência. A partir do que é familiar, se permitir outras experiências e construir outros discursos. Os traços técnico-poéticos da Ânima não eram estranhos a alguns bailarinos, mas a organização dos elementos, a direção dada por Eva Schul, sim. A compreensão de identificação pode ser ampliada: perceber o outro como semelhante, reconhecer-se no

outro, ser afetado de modo a entender outro corpo como um igual. Assim, a Ânima é uma escolha de Eva e de seus bailarinos.

Na companhia os bailarinos são livres para criar, para colocarem a si e a sua dança nas obras. Atuam em **LIBERDADE**: a condição daquele que é livre; a capacidade de agir por si próprio; autodeterminação; independência; autonomia. Liberdade para criar, para o bailarino colocar a si mesmo e suas experiências na obra e na cena. Esse ambiente de liberdade é oferecido por Eva Schul em sua **GÊNEROSIDADE**: virtude daquele que se dispõe a sacrificar os próprios interesses em benefício de outrem; magnanimidade, compartilhamento por bondade. Um ato de generosidade deve ser feito de forma desinteressada, sem esperar nenhum retorno. Para ser generoso tem que se ter o que dividir, abundância, de conhecimento, inclusive. Eva Schul diz: “minha aula está aí, façam”. Ela disponibiliza sua dança, sua poética para que os bailarinos criem seus próprios trabalhos, montem suas próprias companhias, reproduzam seus ensinamentos em suas pedagogias.

O trabalho da Ânima proporciona a sensação de reunir as partes para formar um todo que dança de modo integral, uma completude, uma **INTEGRALIDADE**: corpo e mente, substâncias inseparáveis que dialogam em ação, um corpo que se torna melhor e capacita a mente. A dança que afeta um corpo e o deixa melhor também fará a pessoa melhor e completa, plena em sua integralidade. A unidade que se forma quando há **VISCERALIDADE**, o afeto intenso que movimenta a internalidade do corpo, atinge sua substância mais íntima, alcança a essência profunda provocando a expressão do que se é e impulsiona o corpo em direção ao que será.

A Ânima é uma companhia que **LUTA** para seguir existindo e se mostra irredutível: resiste às condições adversas, à falta de recursos, à troca de elenco, permanece, não se entrega, não desiste e segue na luta pelo objetivo de discursar sua arte. Sua luta também é política, uma luta pela reafirmação enquanto manifestação artística atuante, que se posiciona frente ao mundo e a sociedade, buscando a transformação e os arranjos mais justos e solidários. Problematisa as questões sociais contemporâneas para discutir no presente as coisas passadas e a possibilidade de mudanças futuras. Tenta mudar a **REALIDADE**, as verdades construídas, as percepções, os entendimentos, as visões de mundo. Suas obras dançam com as verdades, com a crueza e a beleza das situações da vida. Para que a Ânima seja essa companhia que resiste, que se refaz, que se reinventa, foi (e é) essencial a **ADAPTAÇÃO**. A companhia passou por diversos tipos de cenários,

dos mais favoráveis aos mais difíceis para fazer sua arte. Precisou querer e investir em existir, reavaliar, reajustar, criar condições, reacomodar seus elementos, cair, recuperar-se das quedas e aprender com elas sem, contudo, perder sua alma (Ânima) e sua ética.

Nesse sentido, Butler (2009, p. 167) dialoga com o que Spinoza propõe em Ética quando afirma que na base de seu trabalho está o pressuposto de que não há uma forma ou capacidade humana singular, mas “se as condições sociais forem solidárias, os seres humanos, como os outros animais, buscam persistir em seu próprio ser”. Essa ideia de persistir só é possível na relação com o outro, nos afetos e na expressão de um desejo de viver, não se trata de uma “capacidade interna”, mas de algo que é vivido nas relações sociais. Como aponta a autora: “Não posso persistir em meu próprio ser sem ser parte de um mundo social que torna isso possível e em relação com outros, que, em certo sentido, precisam solicitar ou apoiar meu desejo de viver” (p. 168).

A maturidade percebida na Ânima também se refere à Eva Schul. Ela foi uma bailarina clássica até conhecer a dança moderna e fez uma escolha, a de renunciar ao ballet e mergulhar fundo em uma técnica até então desconhecida para ela e que serviu de inspiração para que construísse uma técnica e uma poética que tivessem sua própria expressão. Ela precisou experimentar várias técnicas em seu próprio corpo, entender como funcionavam e de que maneira poderia utilizá-las para coreografar e ensinar. No início da companhia, Eva coreografava todas as sequências de movimento, propunha os temas para as coreografias, até que os bailarinos entendessem o processo em colaboração e fossem capazes de atuar como criadores-intérpretes. Isso também era novidade para Eva. Tudo isso precisou, além de uma constante pesquisa, precisou de tempo de maturação. “*O tempo nos transcende, ele não nos atravessa, ele apenas é*”, nos diz Eva Schul. Com o tempo, Eva, seus bailarinos e suas obras foram maturando juntos.

Cabe destacar novamente que Mônica Dantas, uma das bailarinas fundadoras da companhia, acompanhou essa maturidade de Eva e da companhia através de Chantal, sua personagem em **Caixa de Ilusões**. O deslizamento espaço-temporal de Chantal também representou o sistema swing · momentum · impulso como ciclo de maturidade: as idas e vindas de seu personagem, os momentos de desorientação frente aos bloqueios, o impulso e incentivo para uma nova criação, tudo isso aliado a seus vários momentos de vida. Chantal persistiu e amadureceu, junto com Mônica, junto com Eva, e contribuiu para o amadurecimento da Ânima.

Um dos pontos de maturidade observado se refere ao elenco. Eva relatou que, nas primeiras montagens, os bailarinos não entendiam muito bem a linguagem que ela

propunha, tampouco a técnica e metodologia que direcionam seus processos de criação. Os elementos técnicos, os jogos de improvisação e o trabalho em colaboração ou cocriação foram sendo apropriados pelo elenco, amadurecendo (n)as montagens. Como comentou Viviane Lencina, o elenco é o ponto em que mais se evidenciam possíveis diferenças nos processos de criação: *“Quanto mais o elenco trabalha com a Eva, mais fica coeso, a linguagem fica mais parecida na movimentação”*. É a maturidade do elenco, em relação à técnica e a poética, que pode vir a determinar a criação da coreografia: *“Os bailarinos mais novos ficam mais distantes da linguagem, e fica visível que não têm tanta apropriação”*. Bianca Weber salienta que Eva está sempre atualizada e em alguma medida novas movimentações vão sendo incorporadas à técnica e poética, no entanto, comenta que: *“Não sei te dizer até que ponto essas mudanças vieram da Eva ou eu é que antes não entendia, não enxergava, porque às vezes a gente enxerga de um jeito que há algum tempo atrás tu não conseguirias, não tinha maturidade”*.

Nessa direção, Eduardo Severino relatou: *“Eu penso que a companhia amadureceu, acho que a Eva está muito mais realista em relação às produções dela, ela sabe o que ela quer, ela sempre soube, mas nem sempre foi possível realizar da maneira como ela imaginou e uma das questões que eu percebo é a mudança no elenco que, por vezes se torna um problema”*. Severino salientou que os bailarinos mais antigos, que ainda permanecem na companhia, amadureceram, fazendo com que os trabalhos sejam mais potentes e intensos. *“Por outro lado, há pessoas que estão começando e que abraçam as ideias e que têm essas pessoas mais antigas como referência”*.

Outro ponto que “deslizou” do passado para o presente, segundo Severino, é a apresentação da companhia em locais que permitem uma maior interação com o público, como bares: *“Hoje a gente voltou a fazer uma coisa que fazíamos antes, que era apresentação em bares, que foi como a Ânima começou, o que para nós, que éramos frequentadores da noite porto-alegrense, era uma festa”*. Percebeu-se assim, a capacidade que a companhia tem de se recriar, resgatando práticas do passado para se renovar. Isso também aponta para uma maturidade, uma reorganização dos procedimentos para uma utilização renovada.

À medida que o elenco foi amadurecendo (em cena, muitas vezes) e se apropriando dos princípios técnico-poéticos e do processo colaborativo para a criação de uma coreografia, foi se construindo um sistema de confiança mútua. Refiro-me a

confiança dos bailarinos para investir em trabalhos autorais e também a, muitas vezes, convidarem Eva para dirigi-los. Por outro lado, a confiança de Eva em dirigir os bailarinos, por saber que eles teriam condições de seguir o mesmo conceito. Cito como exemplo os espetáculos **Tão longe, tão perto, tão perto, tão...** (Viviane Lencina e Renata di Lélis) e o solo **Macho homem frágil** (Eduardo Severino), nos quais os bailarinos propuseram as temáticas e convidaram Eva para fazer a direção.

Eduardo Severino ressaltou a importância de se trabalhar dentro da realidade, em função da precariedade em que os artistas vivem e da logística mesmo de um espetáculo e comenta sobre a grandiosidade de **Caixa de Ilusões**: “Hoje eu diria não para Eva, que não precisava daquilo tudo, que não colocasse água, mas algo que representasse, mas como eu era muito imaturo ainda, eu incentivei a Eva a fazer, hoje eu não faria isso, pensaria em como carregar aquilo tudo, como iríamos viajar, porque temos que estar com os pés no chão”. O bailarino finalizou contando, de modo muito irreverente, que até esse tipo de experiência (mais estrutural) serviu como referência para outro trabalho que realizou: “Logo após o **Caixa de Ilusões** eu montei uma coreografia em que coloquei uma mangueira que vinha da rua, escorrendo água até uma piscina. Foi um caos para remover aquela água toda do palco. Por isso os meus trabalhos agora são o meu corpo e uma sunga como figurino.”

Bianca Weber relatou sobre a dificuldade de a companhia manter o mesmo elenco: “As pessoas precisam muitas vezes seguirem outros caminhos por não conseguirem um trabalho que as sustente o ano inteiro, então são várias gerações de bailarinos que vão tendo que fazer outras coisas, abandonar o barco ou só participar de determinados trabalhos. Mesmo que a Eva tente de todos os modos, não tem como ir adiante mediante a falta de estrutura”. E finaliza: “Eu carrego muito forte essa questão da falta de estrutura na maternidade, isso me pesou muito em relação ao meu trabalho, então eu gostaria que a gente conquistasse, não só para a Ânima, mas para a arte e para a dança, uma estrutura melhor”.

Suspensos entre o em cima (up) e o embaixo (down), o passado e o futuro, os nossos corpos começam a reconhecer aquilo que a nossa memória já sabe: que a gravidade pode nos levar a um estado de graça – se estivermos dispostos a correr o risco (ALBRIGHT, 2013, p. 66).

Nos diversos *gaps* em que a Ânima se desorientou, se dispôs a dançar com a gravidade. Buscou nas lembranças de quedas passadas, a compreensão do presente.

Desenvolveu a capacidade de se adaptar e de se recuperar das quedas em sua trajetória, e se recriar ao longo dos anos. Foi preciso correr riscos e buscar em si e na esperança das coisas futuras, a potência de seguir existindo, em estado de graça.

Ânima é o lugar de memória pelo qual o corpo transita e se constrói dançante, ético e resiliente. O corpo que discursa e opera em três tempos: “lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”. O corpo que carrega em si o poder dos afetos e o desejo de realmente existir. O corpo que investe em si e persevera em sua dança no tempo presente, que é o futuro possível das coisas passadas, a existência possível das coisas presentes e a esperança possível das coisas futuras.

5. Considerações finais



Esta pesquisa é uma das tantas danças que me constituem. Através dela me movimentei procurando o meu lugar de fala, de escuta, de reflexão, de compreensão e de escrita. E a Ânima Companhia de Dança foi o lugar de memória que escolhi para deslizar e me fazer criadora-intérprete. Assim, me autorizo a utilizar em algumas partes desta escrita final, a mesma fonte que utilizei para as falas dos entrevistados. Me autorizo a usar a minha caneta “bic” azul e (também) desta forma, me fazer presente. *Swing · momentum · impulso foi a sequência técnico-poética que escolhi para representar o processo de criação desta pesquisa, meu lançamento na pesquisa, os momentos de dúvida, a abertura para o desconhecido e o impulso para novos lançamentos.* E agora, algumas questões abordadas aqui, cabem ser consideradas.

Me propus a estudar a trajetória da Ânima Companhia de Dança, que figura como um dos expoentes na construção da dança e da cena contemporânea. É através desta companhia que sua diretora e coreógrafa, Eva Schul, leva à cena seu fazer dança. A partir da abordagem de parte do acervo documental e dos relatos de sete criadores-intérpretes sobre suas experiências na companhia, foram analisados três espetáculos: **Caixa de Ilusões** (1994), **Catch ou como segurar um instante** (2003) e **Acuados** (2015). Assim, abordando a técnica, a poética e os processos de criação que Eva Schul desenvolve, pretendi, como esta pesquisa, entender esta dança, traduzi-la sem encerrá-la, pois, é uma dança que vem se reinventando ao longo do tempo, sem perder seu conceito e seus princípios fundamentais. Analisar como os elementos técnico-poéticos desta dança são levados à cena, permitiu uma maior compreensão de como o corpo dançante constrói seu discurso na e a partir da companhia.

A Ânima vem amadurecendo ao longo de sua trajetória. Maturidade tem a ver com processo de experimentar, repetir e internalizar, de compreender, tornar orgânico, escolher, criar e recriar. Os diversos pontos espaço-temporais nos quais a Ânima se fez madura deixaram rastros que se misturaram nesta pesquisa, permitindo perceber que a companhia se recria constantemente, entre lançamentos, *gaps*, quedas e recuperações: a tríade *swing · momentum · impulso*, com a qual operei também para dizer do processo de (re)criação da companhia.

Swing: me lancei e coloquei a Pesquisa em movimento. O processo de criação se assemelhou ao processo coreográfico da Ânima: iniciou com a definição do tema - Ânima Companhia de Dança. Em seguida, houve o estudo deste tema, a busca de referências, as

experimentações, os improvisos e as reflexões. *Momentum*: me vi várias vezes em *gaps* (momento de desorientação) pelas tantas possibilidades de leitura acerca de uma companhia com uma história longa e significativa. *Flutuei na visão presente das coisas presentes e abracei o desconhecido. E fiz escolhas.*

Para estudar a história da *Ânima*, eu precisava conhecer o seu passado (o seu presente eu já conhecia) e isso só seria possível através da memória. Escolhi entender a memória enquanto sistema de deslizamento dos acontecimentos passados para o presente através de lembranças e esquecimentos, porque eu precisava que, de alguma forma, o passado se fizesse presente. Recorri ao acervo documental e a todo o tipo de material relacionado à companhia. Cada espetáculo da *Ânima* foi criado em diferentes tempos e espaços e nos documentos estavam registrados acontecimentos e informações que contavam de cada contexto. Nesse sentido, a abordagem da História Cultural foi escolhida por valorizar o contexto cultural e social nos quais as experiências ocorrem, considerando as especificidades do tempo e do lugar na produção de práticas e costumes, o que influenciou a produção coreográfica da companhia em alguma medida. Este modo de compreender a história me possibilitou também compreender a história da *Ânima* e seus atravessamentos. Entre fontes e memórias, me vi mergulhada nas lembranças de pessoas que se fizeram dançantes através da *Ânima* e a História Oral se mostrou potente para conhecer seus sons e silêncios. *Assim, me lancei na lembrança presente das coisas passadas e encontrei meu lugar de escuta.*

Alguns recortes, limites e critérios foram estabelecidos para uma análise mais pontual. Foram escolhidos os espetáculos mais representativos de cada década de existência da *Ânima*. Isso significa que os demais espetáculos não são igualmente importantes? Não, mas os espetáculos escolhidos carregam histórias diferenciadas: **Caixa de Ilusões** foi a primeira grande produção da companhia, marcou o início da *Ânima*, e a escassez de material representou um desafio. **Catch ou como segurar um instante** inaugurou o conceito de corpo fluido na dança de Eva Schul, e **Acuados** fechou a tríade, recuperando o aspecto dramático iniciado com **Caixa de Ilusões** e era também a produção mais recente da companhia quando esta pesquisa começou a ser realizada. Poderiam ter sido analisados os espetáculos de apenas uma das três décadas de existência da companhia ou uma análise comparativa dos espetáculos que foram recriados e suas montagens iniciais.

Faço presente as palavras de Eva Schul na sessão de defesa de qualificação desta tese: “Esmiuçar obras vai me reaproximando do meu trabalho porque percebo que perdi muito, não a memória do que os espetáculos foram, mas a profundidade do que eles foram naqueles momentos. Vocês trazerem essas memórias é muito especial porque deixa de ser tão passado, deixa de ficar tão lá atrás e volta a ser presente”. *Na fala de Eva encontrei meu impulso: a inspiração para me aprontar para novos lançamentos, novos gaps e novas recuperações. É o futuro do passado se fez presente: esta tese.*

Do texto de qualificação para cá, após os apontamentos e as sugestões da banca examinadora, alguns ajustes se fizeram necessários para a continuidade da pesquisa. Em um trabalho colaborativo, entre mim e minha orientadora, algumas escolhas foram feitas: o espetáculo **Tão Perto, tão longe, tão perto, tão...** foi retirado do texto final, mas sua análise será aproveitada em outro tempo-espaço; mais três criadores-intérpretes foram entrevistados e as análises dos espetáculos foi aprofundada, especialmente **Caixa de Ilusões**, o que não havia sido possível pela carência de material disponível. Gostaria de ter analisado todo o material ao qual tive acesso e os rastros que eles contêm, mas seria um trabalho extenso e se afastaria do propósito desta tese. Poderia ter abordado os arquivos digitais em dança e o *Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul* (UFRGS), que me possibilitou o acesso aos vídeos de **Catch ou como segurar um instante** e **Acuados**. Mas sua ampla divulgação ocorreu somente no final desta escrita.

Poderia ter analisado apenas um espetáculo e sua poética, entender suas estruturas, seus sentidos e significados, as intenções da coreógrafa, as escolhas, a música e o silêncio, o figurino, os elementos e os bailarinos. A análise seria mais aprofundada, mas não abrangeria a versatilidade da companhia nas três distintas propostas apresentadas nesta pesquisa. Também poderia ter abordado o corpo dançante sob outras perspectivas, enquanto arquivo, por exemplo, mas optei por olhar para o corpo-Ânima como aquele que pensa, que se torna melhor e que tem a potência de existir, que se afeta, que persevera em ser, que cai e que se recupera. Gostaria de ter acompanhado o processo coreográfico de um espetáculo e participado dele como criadora-intérprete, aliando a pesquisa à minha experiência, mas (ainda) não me foi possível, então, utilizei outras experiências (minhas e dos entrevistados) para criar e interpretar.

Desde o início da pesquisa, estive acompanhada por um caderno, onde escrevi desde a minutagem dos vídeos que analisei até as ideias que descartei. Escrevi, risquei

tudo e reescrevi, até que fizesse algum sentido para mim. Além do caderno, fiz esquemas, anotei e desenhei com giz na porta de casa e na porta de um armário. Compartilho aqui algumas imagens de meus rabiscos, que considero o ensaio para esta escrita e que caracterizam o meu processo criativo para construir esta tese.



Imagem 62: Absolute beginners

Arte: Luck Herbert

O QUE EU PROPOUNHO? QUE EXISTE UM GAP

Ânima: ~~uma~~
Ânima Companhia de Dança:
uma história coreografada.

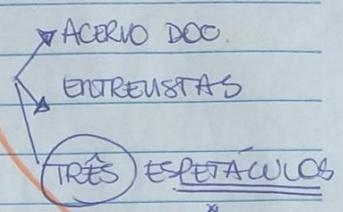
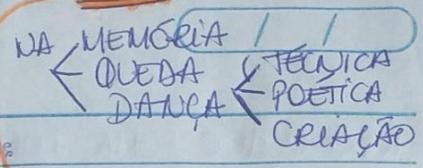
≠ ? narrativa

OBJETO: A C.A.

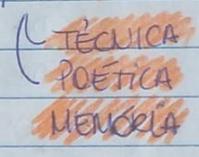
OBJETIVO: CONSTRUIR UMA NARRATIVA

COMO:

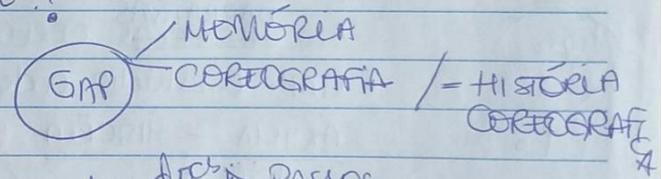
EXAMINAR OS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA,
BUSCAR AS TRANSFORMAÇÕES



CONCEITOS PARA REFLETIR //
ACERCA DO OBJETO.

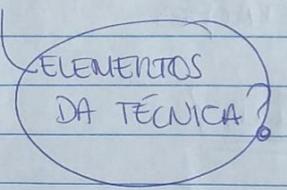
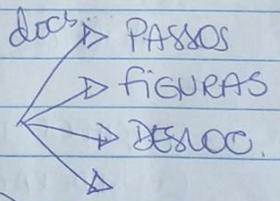


COMO ESSES CONCEITOS OPERAM / SE RELACIONAM
COM O OBJETO E COM O QUE "ENCONTREI"
NA ANÁLISE?



RETORNAR

a coreografia das fontes, dos docs,
HISTÓRIA COREOGRAFADA



SUBTÍTULOS => VER ELEMENTOS / COMO SE RELACIONAM
COM MEMÓRIA / QUEDA

JUNÇÃO DE TUDO: GAP



Imagem 63: Junção de tudo: Gap.

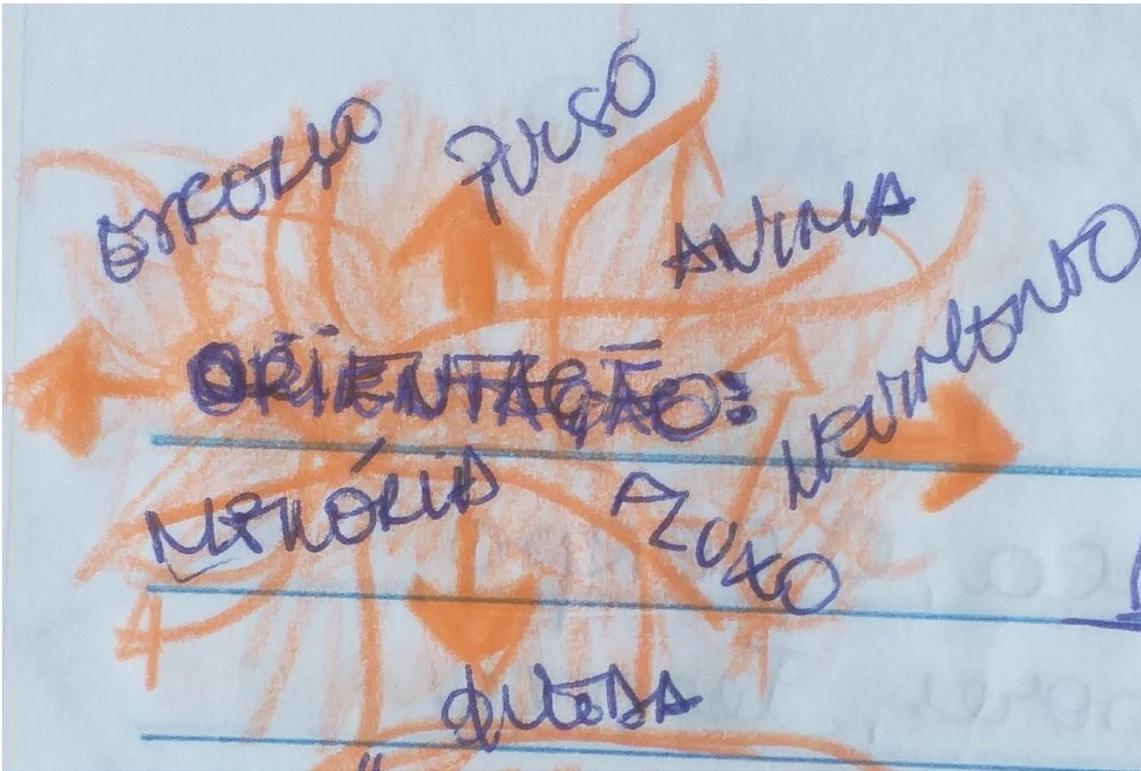


Imagem 64: Esquema de (des)orientação.

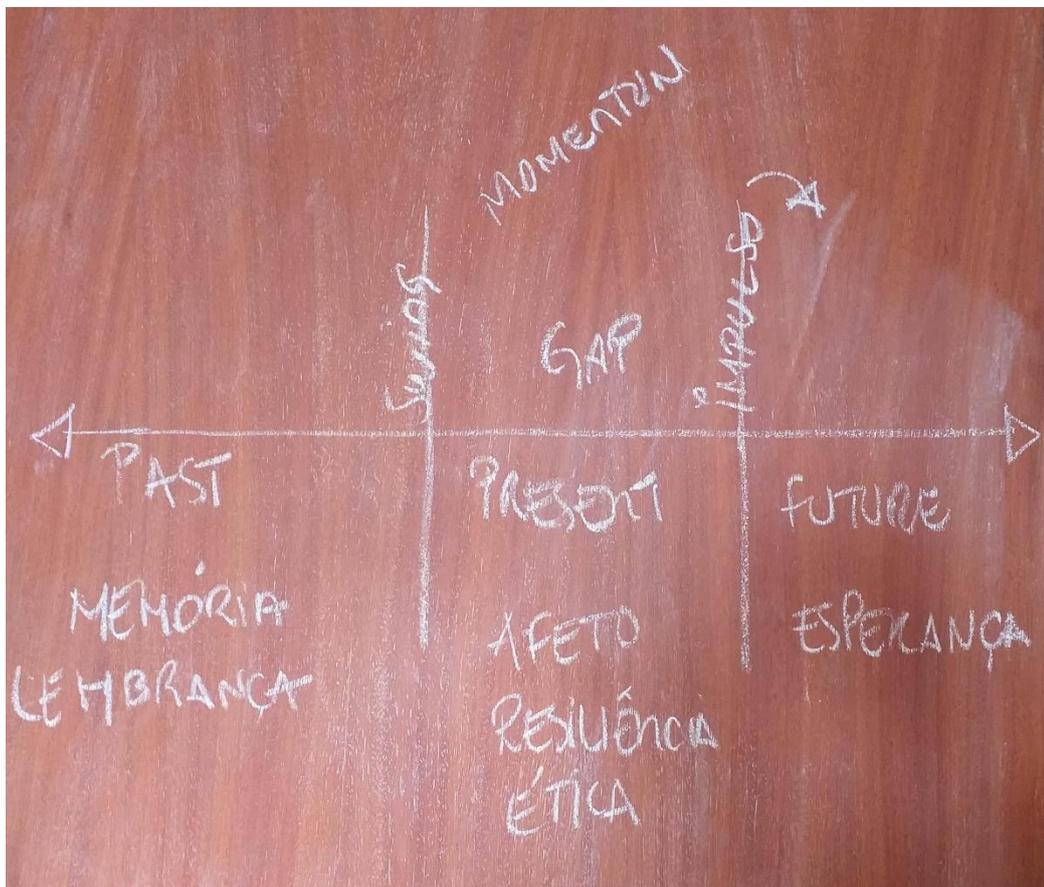


Imagem 65: Porta de casa

Há em todo o corpo,
uma pedacinho irreductível, um lugar irreductível,
uma carne resistente que não se dobra,

Há no corpo um lugar
que não se conforma;

Há no corpo-poder um lugar
que não se conforma,

Corpo-poder; o interlocutor irreductível

Há no corpo o outro do poder. Aquela parte
do pedacinho da carne que não se ~~que~~ escapa, e que não
conforma; o interlocutor irreductível. ~~se conforma.~~

que mesmo apuzomada, é livre. É irreductível.

Há no corpo ^{aquela} o outro do poder? O que
aquela parte que não se conforma, e
~~que~~ escapa e que, mesmo apuzomada, violentada,
é ~~livre~~ se faz livre. É irreductível. segue,

Há no corpo o outro do poder:

O que não se conforma, escapa. e ~~que~~,
mesmo violentado, segue, irreductível.

persevera e fica

tilibra

Imagem 66: Corpo-Ânima

Por fim, a tríade swing · momentum · impulso complementou o título desta pesquisa, representando tanto o processo de (re)criação da Ânima quanto o meu movimento de pesquisar e na capa desta tese e nas imagens que abrem cada capítulo, encontrei meu lugar (também) como corpo-discurso. A “triquetra” que aparece na capa é o símbolo que representa a triplicidade das coisas: passado, presente e futuro; corpo, alma e espírito; a virgem, a mãe e a velha. O círculo representa os ciclos infinitos e a figura imagética da “bola” usada por Eva Schul, com *gaps* entre um ponto e outro. *Ao final desta escrita, finalmente chegou o convite que tanto esperei: participar como criadora-intérprete em uma obra de Eva Schul. Me dou conta de que, mais do que encontrar, construí o meu lugar e na confluência de todos os tempos, encontro a oportunidade de abraçar o que (ainda) me é desconhecido, com a esperança presente das coisas futuras.*



Imagem 68: Swing · gap · impulse

Arte: Luck Herbert

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, A.C. Caindo na memória. In: ISAACSSON, Marta (Org.); MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane. **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** 2.ed. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. The Desire to Live. Spinoza's 'Ethics' under Pressure. In: **Senses of the Subject**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015. p. 63-89. Disponível em: <http://alucero-montano.blogspot.com/2016/06/the-desire-to-live-spinozas-ethics.html>. Acesso em: 10 de março de 2021.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. [Entrevista concedida à] Bauke Prins; Irene Costera Meijer. **Ponto de Vista Rev. Estud. Fem.** número 10, Jan 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 13 de março de 2020.

BUTLER, Judith. **Dar cuenta de sí mismo**. violencia ética y responsabilidad. 1.ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras-digitalizadas/violencia_de_genero/judith_butler_-_dar_cuenta_de_si_mismo_1.pdf. Acesso em: 13 de abril de 2021.

CERBINO, Beatriz. Memória e dança: considerações e apontamentos. In: **CONGRESSO DA ABRACE**, VII, 2012, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/BEATRIZ_CERBINO_Mem_ria_e_danca_consideracoes_e_apontamentos.pdf. Acesso em: 07 de março de 2021.

CHAGAS, Emily. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, jan. de 2019. [Arquivo da pesquisa].

CHAGAS, Emily. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, março de 2020. [Arquivo da pesquisa].

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. (org.). **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=OYbHhwUpXAMC&pg=PA246&lpg=PA246&dq=improvisation+in+everyday+life+gap&source=bl&ots=utDsrofQin&sig=ACfU3U1_E6ePDSISbr1oYT7D3jGs_pq_1w&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjR8In75bDpAhXZG7kGHfJeCO4Q6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=improvisation%20in%20everyday%20life%20gap&f=false. Acesso em: 22 de mai. de 2018.

CUNHA, Maria Luisa Oliveira da. **Pelas fronteiras sem fim da dança: memórias da Escola de Dança João Luiz Rolla (1951 – 1986)**. Tese (Doutorado) – UFRGS, Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano. Porto Alegre, 2016.

DALL'OLMO, A. **Bailarino ator-autor: a natureza do corpo biográfico no fazer de companhias gaúchas**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

DANTAS, Mônica. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. 2. ed. Curitiba: Appris, 2020.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os bailarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.31-57, maio/agosto de 2005.

DANTAS, Mônica. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, v. 2, n. 11, p. 1-24, 2012.

DANTAS, Mônica. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança: Eva Schul**. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

DANTAS, Mônica. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Anais dos VII Congresso da ABRACE**. Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, outubro de 2012.

DANTAS, Mônica. O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. **Revista CAMHU – Ciências e Artes do Corpo**. Caxias do Sul, v. 1, n.1, de 2011. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/view/1300/925>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

DANTAS, Mônica. SCHUL, Eva. **Projeto dar carne à memória: Celebração das obras coreográficas de Eva Schul**, 2010. Disponível em: <https://darcarnememoria.wordpress.com>. Acesso em 30 de outubro de 2017.

DANTAS, Mônica; DIAS, C.; MAZO, J. O Instituto de Cultura Física de Porto Alegre/RS e suas práticas corporais (1928-1937). **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 19, n. 01, p. 33-53, jan/mar de 2013.

DANTAS, Mônica; SOARES, L.; BOFF, F.; SILVEIRA, P.; SILVA, C. Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: um olhar sobre acervos documentais. **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte e IV Congresso Internacional de Ciências do Esporte**. Porto Alegre, 11 a 16 de setembro de 2011. Disponível em: http://rbceonline.org.br/congressos/index.php/XVII_CONBRACE/2011/index.

Acesso em: 17 de maio de 2021.

DANTAS, Mônica. **Entrevista concedida a Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, setembro de 2020. [Arquivo da pesquisa].

BIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**. Eletrônica, Vol. 10, n. 3, p. 321-326 / set-dez 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Impresso no Brasil em 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987, 288p. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GENET, Jean. **O balcão**. Tradução de Jaqueline Castro e Martim Gonçalves. Porto Alegre: Casa de Teatro de Porto Alegre. Disponível em: <https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/06/jean-genet-o-balcc3a3o.pdf>.

Acesso em: 03 de abr. de 2020.

GUARATO, Rafael. Seduzidos pelo passado: a crítica como fonte para história da dança. **ARS**, Revista USP, v. 17 n. 37, 2019.

GUZZO, Marina Lobo; SPINIK, Mary Jane Paris. Arte, dança e política(s). **Psicologia & Sociedade**, 27(1), 3-12. (2015).

IZQUIERDO, Iván. Conferência de abertura. In: ISAACSSON, Marta (Org.); MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane. **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, p. 49-67, 2013.

IZQUIERDO, Iván. **Iván Izquierdo**: lembranças e omissões. [Entrevista concedida à] Marcos Pivetta. Revista Pesquisa FAPESP. n. 99, mai. de 2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/lembrancas-e-omissoes/>. Acesso em: 15 de março de 2021.

IZQUIERDO, Iván. Memórias. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 3 n. 6, p. 89-112, 1989. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522/10073>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf>. Acesso em: 07 de mar. de 2021.

JUNIPER, James; JOSE, Jim. Foucault and Spinoza: philosophies of immanence and the decentred political subject. **History of the human sciences**. EUA, vol. 21, p. 1-20, mai. de 2008. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0952695108091410>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

LE GOFF, Jacques. **História**: novos problemas. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. (Coleção Repertórios). Tradução de Bernardo Leitão [et al.] Campinas: UNICAMP, 1990.

LENCINA, Viviane. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, janeiro de 2019. [Arquivo da Pesquisa].

LENCINA, Viviane. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, fevereiro de 2020. [Arquivo da Pesquisa].

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha**: revista de antropologia, Florianópolis, v.13, n. 1, p. 41-60, jan/jun de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>
Acesso em: 13 de mar. de 2021.

MARTINS, Ana Cristina Santos. **A construção de um lugar de memória**: conjunto etnográfico de moldes de danças e corais arouquenses 1944 – 2013. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Universidade do Porto. Porto: 2014.

MEIHY, José Carlos Sebe. Desafios da história oral latino-americana: o caso do Brasil. In: ALBERTI, V.; et all (org.). **História oral**: desafios para o século XXI [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. 204p. Disponível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. de 1993.

NUNES, Tom. **Entrevista concedida a Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, março de 2021. [Arquivo da pesquisa].

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: 2015.

PASSERON, René. Da estética à poética. **Porto Alegre Revista de Artes Visuais**. Porto Arte, v. 8, n. 15, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744/16346>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIZARNIK, Alejandra. **Árvore de Diana**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Extracção da pedra da loucura**. (1968). Tradução de Miguel Filipe. Lisboa: Língua Morta, 2013. Disponível em: <http://omelhoramigo.blogspot.com/2013/03/alejandra-pizarnik-extraccao-da-pedra.html>. Acesso em 15 de out. de 2020.

PORTELLI, Alessandro. História oral e memórias: entrevista com Alessandro Porterlli. [Entrevista concedida a] Paulo Ricardo de Almeida e Yara Aun Koury. **História e Perspectivas**, Uberlândia, vol. 27, n. 50, p.197-226, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/27504>. Acesso em: abril de 2021.

PORTELLI, A. Memória e diálogo: desafios da história oral para a ideologia do século XXI. In: ALBERTI, V.; FERNANDES, TM.; FERREIRA, MM. (org). **História oral: desafios para o século XXI** [online]. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000. 204p. Disponível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 28 de fev. de 2021.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**. São Paulo, n.14, fev. 1997, p. 25-39. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11233>. Acesso em: 16 de junho de 2021.

RESENDE, Fellipe Santos. **Enrola um, dois, três até a cintura...**: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. Dissertação de Mestrado. PPGAC/UFRGS. Porto Alegre: 2018.

RESENDE, Fellipe Santos; WEBER, Suzane. Princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.317-338, ano 19, n. 37, Janeiro/Março. Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROTHFIELD, Philipa. Dancing in the dark, Spinoza's Ethics of the body. **Dancehouse Diary**. Melbourne/ Austrália, 2015. Disponível em: <https://www.dancehousediary.com.au/?p=2992>. Acesso em: 22 de fev. de 2021.

ROTHFIELD, Philipa. The Future is Unknown: the future is past. **Dancehouse Diary**. Melbourne/ Austrália, s.d. Disponível em: <https://www.dancehousediary.com.au/?p=2045>. Acesso em: 22 de fev. de 2021.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Digitação de Lucia Maira Csernik. 2007. Disponível em: https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/santo_agostinho_-_confissoes.pdf. Acesso em: 28 de fev. de 2020.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SASTRE, Cibele. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva**. Porto Alegre, fevereiro de 2019. [Arquivo da pesquisa].

SCHUL, Eva. **Acuados**. Entrevista no Programa Virada Mix, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1ufRMIhsb4>.

SCHUL, Eva. **Aula teórica ministrada em sua residência.** (Arquivo da Pesquisa). Porto Alegre, abril de 2018.

SCHUL, Eva. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva.** Porto Alegre, julho de 2017. [Arquivo da pesquisa].

SETENTA, Jussara Sobreira. **Comunicação performativa do corpo:** o fazer-dizer da contemporaneidade. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação Semiótica, PUCSP. São Paulo: 2006.

SEVERINO, Eduardo. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva.** Porto Alegre, dezembro de 2019. [Arquivo da Pesquisa].

WEBER, Bianca. **Entrevista concedida à Thais Coelho da Silva.** Porto Alegre, janeiro de 2021. [Arquivo da Pesquisa].

WEBER, Suzane. Protagonismo da mulher em cena, análise do espetáculo *Acuados*, coreografia-denúncia. **Revista Urdimento.** Florianópolis, v.3, n.33, p. 328-350, dez. 2018.

SCHUL, Eva. **Webinário Memorial Eva Schul.** Produção de Lucida Cultural. Projeto realizado através do Edital Criação e Formação Diversidade das Culturas. Secretaria Especial da Cultura. Ministério do Turismo, 2021.

SOARES, Andréa; DANTAS, Mônica. Do discurso democrático aos procedimentos de composição: a presença das danças mundializadas na companhia municipal de dança de Porto Alegre e sua implicação no processo de composição de *água viva* (2015) de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.30-52, ano 18, n. 35, janeiro/junho. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. 18 de junho de 2018.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

UTZ, Natália. **Acuados**: fotografia do registro em vídeo. Porto Alegre: [S.l.], 2016.

WOLKMER, Juliana Ribeiro. **Formação em teatro na UFRGS (1960-1973)**: memórias de tempos de ousadia e paixão. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2017.

Vídeos

DANTAS, Mônica. SCHUL, Eva. **Projeto Eva Schul – Corpo e Memória: coreografias do Projeto Dar carne à memória**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ms7SMXdnI_E. Acesso em: 13 de ago. de 2018.

SCHUL, Eva. **Catch ou como segurar um instante**. Projeto Dar Carne à Memória. Acervo Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/carnedigital/>, acesso em outubro de 2021.

SCHUL, Eva. **Acuados**. Entrevista no Programa Virada Mix, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1ufRMIhsb4>. Acesso em: abril de 2018.

UTZ, Natália. **Acuados**. Vídeo de divulgação do espetáculo. Disponível em: <https://vimeo.com/169940864>, acesso em: janeiro de 2019.

ANEXOS

ANEXO 1

CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Caro participante,

Estou trabalhando na pesquisa em nível de doutoramento intitulada provisoriamente como “*Ânima Companhia de Dança: memórias em processo de criação*” vinculada ao PPGAC/UFRGS, orientada pela Prof^ª.Dr^ª.Mônica Fagundes Dantas, que visa registrar a trajetória da *Ânima Companhia de Dança*, no período de 1994 até 2016, buscando identificar as principais características dos seus procedimentos de criação coreográfica.

Para tanto conto com a sua colaboração no preenchimento das questões abaixo, e o envio das mesmas para thscoelho@gmail.com. Fica a critério do participante anexar qualquer documento que julgue necessário, a título de informação complementar.

Desde já agradeço a sua preciosa colaboração.

Thais Coelho da Silva

**Doutoranda do Programa de
Pós-Graduação em Artes
Cênicas/ UFRGS**

ANEXO 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado a participar da pesquisa em nível de doutoramento “*Ânima Companhia de Dança: memórias em processo de criação*” vinculada ao PPGAC/UFRGS, orientada pela Prof^ª.Dr^ª.Mônica Fagundes Dantas, que visa registrar a trajetória da *Ânima Companhia de Dança*, no período de 1994 até 2016, buscando identificar as principais características dos seus procedimentos de criação coreográfica. Se você aceitar participar da pesquisa, deverá participar de uma entrevista, a ser combinada posteriormente.

2 Participantes: As principais responsáveis pela pesquisa são: Professora Dr.^a Mônica Fagundes Dantas (orientadora) e Thais Coelho da Silva (orientanda), que pode ser contatada pelo email: thscoelho@gmail.com ou pelo celular: 51 981494876

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração entre 40 a 60 minutos, para colher informações sobre os procedimentos de criação coreográfica utilizados pela *Ânima Companhia de Dança*. Esta entrevista será realizada em encontro pré- agendado. A entrevista será gravada, depois transcrita e posteriormente será enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

6 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela professora responsável pela pesquisa e por seus colaboradores (bolsistas de iniciação científica) para a elaboração/publicação do relatório de pesquisa, artigos científicos, capítulos de livros. O material resultante do trabalho ficará disponível em depositário a ser definido pelo órgão competente da UFRGS.

7 Benefícios: Ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que esta pesquisa traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pela dança contemporânea no Rio Grande do Sul a partir da trajetória da *Ânima Companhia de Dança*.

8 Despesas: Você não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem:

Eu _____ fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo intitulado, provisoriamente como “*Ânima Companhia de Dança: memórias em processo de criação*”. Concordo voluntariamente em participar desta pesquisa, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Assinatura do participante

Local

____/____/____

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Assinatura da responsável legal pela pesquisa

Local

____/____/____

Data

ANEXO 3

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo _____ **presente** _____ **documento,** _____ **eu,**

CPF n° _____, declaro ceder a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei a pesquisa provisoriamente intitulada “*Ânima Companhia de Dança: memórias em processo de criação*”.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul fica conseqüentemente autorizada a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

_____, ____ de _____ de ____

Assinatura do entrevistado

ANEXO 4

ROTEIRO PRELIMINAR DE ENTREVISTA

1. Descreva sua trajetória como bailarino e, quando e como foi seu primeiro contato com Eva Schul e com a *Ânima Companhia de Dança*.
2. Descreva sua participação na companhia. Quais as principais produções que tu participaste? Quais as passagens mais significativas dessas produções?
3. Como você descreveria o processo de criação de Eva Schul?
4. Quais os elementos mais significativos, em sua opinião, para a criação das coreografias da *Ânima*? Como esses elementos se articulam durante a criação?
5. Como são escolhidos os dançarinos que participam das suas produções? Como você foi escolhido? Qual o papel desses dançarinos (especialmente o seu) durante o processo de criação?
6. Quais foram as mudanças mais significativas que você pode perceber no processo de criação ao longo da sua trajetória na companhia?
7. Como você vê a *Ânima* no contexto da produção da dança contemporânea no Rio Grande do Sul?
8. Há algo mais que você queira me dizer sobre a produção coreográfica da *Ânima*?