

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
NÍVEL MESTRADO

Rossana Filippon Scorza

**DA MEMÓRIA A UMA POÉTICA DO SUOR:
PALAVRAS PARA A DANÇA QUE NÃO SE ESQUECE**

Porto Alegre,
2024

ROSSANA FILIPPON SCORZA

**DA MEMÓRIA A UMA POÉTICA DO SUOR:
PALAVRAS PARA A DANÇA QUE NÃO SE ESQUECE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Paludo

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre,

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Scorza, Rossana Filippon
DA MEMÓRIA A UMA POÉTICA DO SUOR: PALAVRAS PARA A
DANÇA QUE NÃO SE ESQUECE / Rossana Filippon Scorza. --
2024.
163 f.
Orientadora: Luciana Paludo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Memória. 4. Sala de Ensaio.
I. Paludo, Luciana, orient. II. Título.

ROSSANA FILIPPON SCORZA

**DA MEMÓRIA A UMA POÉTICA DO SUOR:
PALAVRAS PARA A DANÇA QUE NÃO SE ESQUECE**

Conceito final: Aprovado em 30 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas (PPGAC-UFRGS)

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (ESEFID-UFRGS)

Prof. Dr. Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos (PUC-RS)

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Paludo (PPGAC-UFRGS)

Dedico,

aos que cedo partiram e me ensinam a estar no agora,

Denise Perrone Castilho, que me iluminou para aqui estar,

Pedro Rodrigo Scorza, que cedo voou,

Claudio Etges, que eternizou os melhores momentos,

Elisabeth Scorza Baltar, à sua voz.

Às trocas com amor que nos fazem ter coragem.

AGRADECIMENTOS

- À Luciana Paludo, minha orientadora, e suas sábias epifanias;
- À Mônica Dantas, Márcio Pizarro e Airton Tomazzoni pelas contribuições dedicadas para este caminho de pesquisa;
- À Malu Cardinali, pela revisão cuidadosa, nosso mergulho final;
- Ao Renato, com amor e a nossa reinvenção;
- Aos meus queridos pais, Doroty e Fidelis, que me inspiram a cada dia com sua vitalidade.
- A todos que junto estão, estiveram e estarão dançando.
- A Licenciatura em Dança da UFRGS;
- Ao PPGAC da UFRGS,

meu melhor lugar no mundo,
meu mundo num lugar melhor,
melhor mundo.
Um mundo melhor neste lugar.

*Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

(O apanhador de desperdícios, de Manoel de Barros)

RESUMO

Esta pesquisa pretende evidenciar camadas de memórias que compõem o corpo da autora enquanto bailarina, na sala de ensaio e nos palcos, no percurso de sua vida com a dança, para observar procedimentos de criação em dança. Caracteriza-se como uma pesquisa em arte/dança, desenvolvida na linha de pesquisa Processos de Criação Cênica, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tem como suporte teórico os seguintes autores: Motta (2003), (2008), (2023), Salles (2006), (2008), (2011) e Martins (2021). Ao evidenciar as camadas de memória, traz à tona o primeiro contato da autora com a dança, na Escola de Ballet Marina Fedossejeva (Porto Alegre, RS, 1959 a 1982), onde revela uma camada temporal que a acompanha e reverbera em saberes constitutivos no corpo-presente. A metodologia sustenta-se em pressupostos da pesquisa em arte. No decorrer do processo, a autora impôs-se um intenso estado de atenção, de modo a perceber os rumos de sua criação cênica. Assim, outros procedimentos foram vivenciados: levantamento bibliográfico; observação atenta aos trabalhos na sala de ensaio e anotações; recuperação de saberes, de vivências pessoais da pesquisadora, a partir de documentos (fotos, programas e caderno de notas); escrita de cartas, análise de vídeos. O conjunto desses procedimentos fez com que se apurasse as formas de narrar. Nesse sentido, percebe-se que o recurso da escrita de cartas à dona Marina Fedossejeva, como recurso poético, foi um disparador das memórias. As cartas revelam vivências da autora, entrelaçadas com parte da história de personalidades da dança da cidade de Porto Alegre. Percebe-se, nessas vivências, a constituição de uma poética que é singular e coletiva, ao mesmo tempo. Em termos de resultados, a pesquisa aponta e reconhece a sala de ensaio como ambiente fomentador dos processos criativos, das práticas corporais, dos encontros que constroem comportamentos, os quais denotam modos de fazer em dança, num contínuo trabalho de refazer. De modo indireto, a pesquisa problematiza a ideia de que os corpos podem dançar, à medida que os anos avançam. Nas lembranças registra feitos, contribuindo para o acervo de experiências representativas da dança da cidade de Porto Alegre. Numa atenção e escuta constante às suas referências, a autora pretende que esta dissertação possa se delinear como um caminho metodológico, de observação e registro, para as futuras gerações de pessoas que praticam a dança.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Memória. Sala de ensaio.

ABSTRACT

This research aims to highlight the layers of memories that make up the author's body as a dancer, in the rehearsal room and on stage, in the course of her life with dance, in order to observe dance creation procedures. It is characterized as a research project in art/dance, developed in the line of research Processes of Scenic Creation, in the Postgraduate Program in Scenic Arts (PPGAC) at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Its theoretical support is provided by the following authors: Motta (2003), (2008), (2023), Salles (2006), (2008), (2011) and Martins (2021). By highlighting the layers of memory, she brings to light the author's first contact with dance, at the Marina Fedossejeva Ballet School (Porto Alegre, RS, 1959 to 1982), where she reveals a temporal layer that accompanies her and reverberates in constitutive knowledge in the body-present. The methodology is based on art research assumptions. Throughout the process, the author imposed an intense state of attention on herself in order to understand the direction of her scenic creation. Thus, other procedures were carried out: a bibliographical survey; close observation of the work in the rehearsal room and notes; recovery of knowledge, of the researcher's personal experiences, based on documents (photos, programs and notebooks); letter writing, video analysis. All of these procedures led to an investigation into the ways of narrating. In this sense, it can be seen that writing letters to Marina Fedossejeva, as a poetic resource, was a trigger for memories. The letters reveal the author's experiences, intertwined with part of the history of dance personalities from the city of Porto Alegre. These experiences reveal the constitution of a poetics that is both singular and collective at the same time. In terms of results, the research points to and recognizes the rehearsal room as an environment that fosters creative processes, bodily practices, encounters that build behaviors, which denote ways of doing dance, in a continuous work of remaking. Indirectly, the research problematizes the idea that bodies can dance as the years go by. In the remembrances, it records achievements that contribute to the collection of representative dance experiences in the city of Porto Alegre. By paying constant attention and listening to her references, the author hopes that this dissertation can become a methodological path of observation and recording for future generations of dance practitioners.

Keywords: Dance. Body. Memory. Rehearsal room.

Em 03.12.2022, num ensolarado sábado pela manhã, Tania Jacques, trouxe na portaria do prédio onde moro um envelope contendo:

duas fotos de 1966 do “ballet branco”,
um recorte de jornal intitulado “Fedossejeva e Stravinski” e um
bilhete dizendo:

*“as fotos do ballet branco são de dez de 66 numa apresentação no
teatro URGS. Abraço, Tania 03/12/2022”.*

A portaria me contactou e descii para encontrá-la. Até então, não sabia que era a Tania que havia me contactado, quase dois anos antes, quando havíamos conversado, e posteriormente ela me enviou pelo correio, fotos impressas da época de aluna da Escola da dona Marina. Veio a Porto Alegre para uma comemoração familiar e trouxe o envelope para deixar na portaria do meu prédio, mas acabamos sentando e conversando. Depois de um tempo ali, pedi para gravar nossa conversa.

Um precioso relato de sua passagem pelas escolas de dança da dona Marina, do Sr. Rolla e da dona Tony.

(Depoimento de Tania Jacques – “Tatiana Vladimirova” -

(Apêndice A, p. 125)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dona Marina e alunas, 1959.....	24
Figura 2 - Rossana Scorza,1972.....	37
Figura 3 - CASA-LUA	39
Figura 4 - Espaço Marina Fedossejeva no Teatro Rosalina Pandolfo inaugurado em 25/04/2023, Uruguaiana/RS	49
Figura 5 - Mosaico de pedras em Lençóis - Chapada Diamantina (BA).....	54
Figura 6 - Ensaio Memórias Perdidas, no Espaço N, em 07.09.2024.....	58
Figura 7- Caderno de Anotações Ensaios – Obra: Sopros de Ivan Motta (2017).....	68
Figura 8 - Ensaio de Memórias Perdidas no Espaço N, em 07.09.2023	70
Figura 9 - <i>Para quem não tem espelho...</i> de Diários de Confinamento da Cia H.....	75
Figura 10 - <i>À Beira Do Cyber</i>	77
Figura 11 - <i>Fuga Z - Mini Dance Série – Caminhantes</i>	78
Figura 12 - <i>Fuga Z</i>	79
Figura 13 - <i>Making of Casa Fantasma</i>	82
Figura 14 - <i>Steps primeira versão - escada da CASA</i>	84
Figura 15 - <i>Steps versão escada rua</i>	86
Figura 16 - <i>Steps versão frontal</i>	88
Figura 17 - <i>Steps – Up' s - versão Prado</i>	89
Figura 18 - <i>Chopin</i> , ensaio na Sala Alziro Azevedo	91
Figura 19 – <i>Chopin</i> , ensaio pátio 2022.....	95
Figura 20 – <i>Chopin</i> , releitura pátio 2024	98
Figura 21 – <i>Chopin</i> , 2ª releitura pátio 2024.....	100
Figura 22 – <i>Steps redonda</i>	102

Figura 23 - <i>Contra</i>	103
Figura 24 - <i>Oi?</i>	105
Figura 25 - <i>Mão Suja</i>	106
Figura 26 - Material recebido da Tania Jacques em 03.12.2022	126
Figura 27 – Programa Espetáculo de 1959, Tatiana Vladimirova é Tania Jacques no elenco de <i>La Sylphide</i>	130
Figura 28 - Ballet Branco - dezembro de 1966	133
Figura 29 - Walter Arias, 1969	157
Figura 30 - Walter Arias e Sonia Corte, 1968	157

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 CARTA À MARINA FEDOSSEJEVA	27
3 CAMINHO DA CONSTRUÇÃO (METODOLOGIA)	38
4 CARTA URUGUAIANA	48
5 MEMÓRIA PARA DANÇA.....	50
6 CARTA MEMÓRIAS PERDIDAS.....	57
7 A POÉTICA DO SUOR	59
8 PALAVRAS DE UM ‘QUASE EPÍLOGO’	71
9 NEM TÃO IMPROVISO ASSIM...	
 SOBRE UM ANSEIO DE DANÇA, UMA URGÊNCIA DE DANÇA	73
 9.1 STEPS.....	83
 9.2 MESTRADO	91
 9.3 ÁGUAS DE MAIO.....	93
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS.....	119
APÊNCIDE A – DEPOIMENTO DA ALUNA TANIA JACQUES	125
APÊNDICE B – ‘TRANSPASSAGENS’ DE ARTISTAS AO LONGO DO TEMPO	134
APÊNDICE C - OS PALCOS DA PESQUISA	158
APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO	163

1 INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa em arte, escrita por uma bailarina. A pesquisa é construída a partir das inscrições no seu corpo, ao longo de mais de 50 anos de prática em dança. A escrita poderia seguir na terceira pessoa, com verbos no infinitivo, mas, desde este início, assumirei a voz do corpo em memória – atualizando o vivido. Irei me aventurar. “Só uso a palavra para compor meus silêncios” (Barros, 2023). Confiarei na sua força, da palavra, para compor estes recortes do tempo que me constituem. Ao longo da escrita, farei digressões, trarei recursos variados para chegar no que constituo como a minha poética, a poética do suor.

Parto da minha primeira vivência em dança, a partir de 1972, quando ingressei na escola de ballet clássico Marina Fedossejeva. Identifico essa como a primeira camada constitutiva de saberes do meu corpo, que, no decorrer de outras camadas, foi se atualizando, transformando, produzindo uma identidade em dança – um modo de dançar. Vou me referir à Marina Fedossejeva, ao longo do texto, como dona Marina, pois este era o modo com todos a conheciam.

Escolho por deixar aqui uma pequena biografia, referenciando dona Marina e homenageando-a – dada a sua importância no início desta pesquisa onde ela ocupava um papel central. Aos poucos, fui desvelando, através das lembranças e das atividades de escrita, outros encontros que formaram novas camadas e tornaram-se relevantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Marina foi bailarina, coreógrafa e professora de dança clássica. Nasceu em 24 de julho de 1918, na cidade de Leningrado – União Soviética, atual São Petersburgo – Rússia. Coursou o Instituto Estatal Coreográfico de Leningrado – hoje Academia de Ballet Vaganova de São Petersburgo. Foi solista do ballet do Teatro Kirov - atual Teatro Mariinski, em São Petersburgo. Na Europa, dançou em diversos teatros em Berlim, Roma e Milão; na Argentina, no Teatro La Plata e Teatro Colón, de Buenos Aires. Antes de chegar a Porto Alegre, estabelecida na cidade de Uruguaiana- RS, encerrou sua carreira de bailarina e dedicou-se a ministrar aulas, contratada pelo Conservatório de música de Rosalinda Lisboa.

Durante nove anos, desenvolveu sua formação no Instituto Estatal Coreográfico de Leningrado, no método de balé clássico da pedagoga e professora russa Agrippina Vaganova (1879 – 1951) e em 1932, após diplomada, ingressou como solista do

Teatro Kirov. Sua contribuição para a dança em Porto Alegre é fruto de sua larga formação técnica e sua experiência profissional como bailarina e solista.

Foi professora no Curso de Artes Dramáticas da UFRGS, de Mímica e Expressão Corporal, de 1960 a 1967, contribuindo para a formação de diversos artistas da cidade. Durante os 25 anos de permanência na cidade, manteve sua Academia de Ballet Marina Fedossejeva (1957 a 1982) ativa, proporcionando inúmeros espetáculos e remontagens de obras clássicas por ela coreografados. Foi reconhecida em 1982 com a Medalha de Porto Alegre. Formou inúmeros profissionais da dança, artistas, bailarinos e professores em uma época de efervescência cultural inscrevendo marcas para serem reconhecidas pelas gerações posteriores contribuindo para a história e a memória das artes e principalmente da dança na nossa cidade de Porto Alegre¹.

Utilizo a escrita de cartas como recurso de acesso às memórias; nas cartas, narro passagens vividas na dança em Porto Alegre – RS, que integram a construção dessa poética. Reconheço, na sala de ensaio, um ambiente de produzir conhecimentos em dança. E, instigada pelo que observo, vem o questionamento: de onde vêm esses traços e rastros que hoje delimitam um modo de ser bailarina? E, ainda, como posso identificá-los, talvez listá-los e (por que não?) transmiti-los? Reflito sobre questões da memória, da sala de ensaio (que ambiente se instaura ali?). Passo a olhar com atenção para as vivências que me/nos constituem.

Reconheço esses modos de fazer subsidiada pelo referencial teórico que utilizo. Encontro em Salles (2006), (2008), (2011), Campos (2011) e Ivan Motta (2003), (2008), (2023), apoio para falar sobre processo criativo. Em Bachelard (2000), Bergson (2006), Martins (2021) Launay (2023) há orientações para pensar em Memória para dança. Outros autores serão citados ao longo texto, contribuindo para a construção da pesquisa.

Inicio essa aventura de escrever, de colocar em palavras sensações, cheiros, sons, silêncios e pensamentos barulhentos que se dimensionam na construção desse texto – que conta sobre um fazer em dança, através das relações pessoais incorporadas nesse corpo, que vem se transformando, na inevitabilidade do transcorrer do tempo. Nesse percurso, o rumo se afinou nas esquinas, nas escadas, nos abandonos, nas certezas que se abalaram, na fragilidade da vida.

¹ Estas fontes estão na minha atividade de pesquisa no TCC da Licenciatura em Dança. *Sempre, Marina Fedossejeva: Trajetória de vida descrita por feitos e afetos* de minha autoria em 2018.

Dona Marina reaparece como uma camada temporal, que me acompanha desde meu ingresso na sua escola, em 1976. É uma vivência que está latente e que transparece na dissertação, através das cartas que a ela escrevo, contando passagens. São lembranças, marcas, inscrições que formam e se transformam no agora. Nessas memórias, exercito minhas percepções que escavam pensamentos e constroem reflexões, numa espécie de arqueologia do tempo. Vou descobrindo ao escrever.

O conceito Camada Temporal foi-me apresentado na disciplina Estudos Históricos Culturais em Dança II, ministrada pela professora Luciana Paludo em 2015, na Licenciatura em Dança/UFRGS. Conceito desenvolvido pela referida professora, para estudar os fatos sociais da história da dança; referência às camadas sucessivas, seja de acontecimentos sociais ou de vivências pessoais. Com esses aprendizados que compreendem um tempo com bordas diluídas, é uma abertura para tecer relações e sentidos entre acontecimentos. Estas camadas sobrepostas formam saberes transmissíveis, os quais podemos compreender e construir novos sentidos.

Escrevendo, reedito essas memórias e me dou conta de modos de fazer. Uma poética que chamo de poética do suor. O suor do trabalho do ensaio, produzido pela fricção de pensamentos, pela repetição dos movimentos que geram calor. O suor escorre refrigerando meu corpo, fermenta e fertiliza novos processos em espirais. E, quando penso em espirais, estou impregnada de um conhecimento novo, promovido na disciplina de Seminário de Pesquisa I - Políticas da Memória onde trabalhamos o livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), de Leda Maria Martins. Neste texto, ela traz o tempo espiralar: “[...] um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 63). Leda Maria Martins, inspira-me com seu modo de escrita que me remete a movimento, à linguagem corporal. Para além de sua temática afro-diaspórica, identifico uma naturalidade com o primordial e a natureza, um estado de sabedoria que me aproxima de minhas vivências em dança. O tempo espiralar, um entendimento do tempo que congrega passado presente e futuro, latitude e longitude, vai revelando ancestralidades sem o preceito da linearidade; presumo este lugar enquanto danço. Nesse sentido, peço licença para conversar com Leda Maria Martins, uma vez que, ao ler suas palavras, encontro entendimentos e sentimentos que me levam a reflexões importantes para esta dissertação.

Tudo que fiz e faço decorre da minha condição de bailarina na cidade de Porto Alegre, onde cursei, desde os 6 anos de idade, a escola de ballet clássico. Depois descobri o jazz e, por fim, a dança contemporânea. Nas escolas de ballet clássico que conheci, pude observar que essas escolas se conduziam por um sistema hierárquico, onde o professor da técnica, o coreógrafo e o ensaiador se confundiam e representavam a soberania do saber, num sentido único: o aluno aprende e o professor ensina. Observando outras experiências fora da escola de ballet clássico, percebo que essas funções foram se desassociando e gerando autonomia nas minhas escolhas. Isso se verificou, pois, ao me relacionar com as diversidades de trabalhos dos coreógrafos, professores e grupos da cidade, comecei a construir um senso estético, um gosto, podendo fazer opções. A partir dessas novas experiências, percebo que passei a me tornar, também, responsável pela construção do meu trabalho. Com essas vivências, iniciou uma identificação com o trabalho de ensaiadora que, hoje reconheço, é uma extensão de entendimentos advindos dessa condição de bailarina.

Ainda criança, na escola de ballet clássico, copiava e repetia passos, enquanto assimilava a técnica no meu corpo. Com o passar dos anos, com o amadurecimento e o domínio da técnica, houve a construção de um repertório, que permite transparecer traços pessoais da artista que hoje sou. Considero que, a partir das experiências com a dança contemporânea e diferentes técnicas, houve um alargamento de possibilidades para o meu corpo e um reconhecimento das expressões internas. Isso ocorreu, por exemplo, quando comecei a fazer trabalhos fora do ballet clássico e encontrei, no nível do chão, uma nova dimensão para explorar, deitando a verticalidade do ballet. Encontrei, então, um *partner* novo que modifica a gravidade, desafia pesos e arrastos e promove força nos braços.

Reconheço-me, hoje, como uma bailarina que colabora nos processos de criação. Entendo esta construção como decorrente de várias vivências de trabalho junto ao diretor e coreógrafo Ivan Motta, na Cia H onde venho participando como bailarina e ensaiadora nas últimas décadas. Identifico no ano de 1989, na obra Paisagem Noturna para o Ballet Mudança, o primeiro trabalho que participei como bailarina.

Aqui o reverencio com uma breve biografia, pois, ao longo desta pesquisa, sua relevância transpareceu. Em nosso silencioso relacionamento, consolidamos inúmeros trabalhos juntos.

Ivan Motta é coreógrafo gaúcho de Porto Alegre entre suas habilidades reconheço a sua facilidade em trabalhar com bailarinos de diferentes formações técnicas, trazendo uma maior diversidade de estilos através dos bailarinos e suas bagagens aos seus trabalhos. Observo em suas obras a releitura de temáticas históricas e da presença da valorização de artistas e contextos da cena da dança de Porto Alegre. É um artista contemporâneo que atenta para a valorização de artistas em suas etapas de vida, trabalha com bailarinos jovens e velhos promovendo integração e reconhecimento mútuos, de gerações da dança. Movimento que vem desenhando um traço da contemporaneidade em suas obras.

Estudou dança, técnica clássica, com a Maitre de Ballet Tony S. Petzold e Walter Árias; e técnica moderna, estilo Graham, com a Professora Cecy Frank. Em 1986, estreou como coreógrafo. No ano de 1993, apresentou seu primeiro espetáculo *Para Estampar Nos Corações*. Espetáculo dançado pela Línea Companhia de Dança concorreu na primeira edição do Prêmio Açorianos conferido pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Porto Alegre, ganhando o Prêmio de melhor coreografia para Ivan Motta, melhor bailarino para Fernando Palau e melhor bailarina para Luciana Dariano. A obra foi concebida como uma sequência de estudos coreográficos apresentados em segmentos independentes com o tema: o relacionamento - sua dificuldade ou inexistência.

Em 1995, fundou a Companhia H de dança, primeiramente só com a participação de bailarinos homens. Ao longo do tempo a companhia propiciou a participação de elenco feminino e a letra H de homem passou a representar humanidade.

O primeiro espetáculo da Companhia H em 1995 foi *HQ - Histórias em Quadrinhos*. A obra resgata do imaginário masculino algumas emoções básicas tendo como matéria prima a fragilidade humana. Recebeu o Troféu Açorianos de melhor espetáculo para Ivan Motta e melhor bailarino para Aldair Rodrigues. Em 1996, participou do Festival Franco-Brasileiro " Sud a Sul", na França, e do "Caminhos do Prata", em Montevideu, ambos os projetos da Secretaria Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul.

Em 1997 concebe a obra, *Mar de Dentro*. Uma metáfora da necessidade do ser humano em se aventurar, o espetáculo tem como referência as viagens ultramarinas portuguesas do século XV. A obra está dividida em três partes: Destino, Recolhendo

Lembranças e Tempo de Partir. Com este trabalho recebeu o Troféu Açorianos de melhor coreografia para Ivan Motta e melhor figurino para Ateliê Alfa.

Ateliê Alfa, diga-se Ivan Motta, é quem concebe e executa todos os figurinos da Cia H e os costura a mão.

Em 1998 concebe *O Resto é Silêncio*. A obra faz um recorte do relacionamento entre Ofélia e Hamlet, da obra homônima criada por Shakespeare, onde o personagem de Hamlet manipula a jovem Ofélia através de ações ambíguas levando esta a loucura e conseqüente suicídio. Recebeu o Troféu Açorianos melhor iluminação para Carmen Salazar e melhor bailarino para Gerson Beer.

Em 2000 a obra *Speak Low* é um comentário a respeito de jogos amorosos em uma festa imaginária. Recebeu o Troféu Açorianos melhor coreografia para Ivan Motta.

Em 2001, é curador do 1º Usina/Brasil Telecom-CRT de Dança em Porto Alegre. E apresenta a coreografia *A Iniciação*, encomendada para este festival.

Uns e Outros em 2003, retrata a fantasia e o lúdico como ponto de partida para contrapor o individual e o coletivo. Recebeu Troféu Açorianos de melhor figurino para Ateliê Alfa e melhor bailarino para Mariano Neto.

Entre 2001 e 2005, apresentou projetos no circuito universitário 'Sempre às Terças', da UNISINOS, e no projeto de criação Universitária do IACEN.

Transitório/Constante, em 2006, evoca lembranças incompletas de relacionamentos que se confundem e que possuem desfechos improváveis. Recebeu Troféu Açorianos de Melhor Bailarino para Mariano Neto.

Em 2008, 2009 e 2010, Ciclo *Fernando Pessoa* reverencia e homenageia a cada espetáculo um dos heterônimos de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Ricardo Reis). Recebe o Troféu Açorianos de Melhor Figurino para Ateliê Alfa, melhor trilha sonora (trilha pesquisada pela Cia H), melhor bailarino em 2008 e 2010 para Mariano Neto e melhor bailarina em 2009 e 2010 para Ana Claudia Pedone, a Didi.

Em 2011, criou o espetáculo inaugural *Descontrários*, para o recém-criado Ballet da UFRGS, ligado ao Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. A obra é referenciada pelo poema de mesmo nome de Paulo Leminski. Busca um jogo de contraste entre grupos que se formam e se desfazem aparentemente ao acaso.

Em 2013, 2014 e 2017 o espetáculo *Sopros* definido como um estudo do "sopro" em um sentido amplo: sopro como leve agitação no ar, vento, brisa e viração.

Sopro como exalação interna e externa do corpo e do movimento. Recebeu o Prêmio Klaus Vianna / Funarte de Circulação Nacional.

Gran Fuleiro Circus em 2018, estreou na borda da pandemia com apenas uma pequena temporada. A obra aborda através dos personagens típicos de um circo uma nova forma de explorar os sentimentos humanos e a ambiguidade dos seres com suas fragilidades e ambições. Recebeu o Troféu Açorianos de melhor produção para Luka Ibarra e Troféu Açorianos melhor bailarino para Caléo Alencar.

Em 2021, em fins da pandemia, a Cia H retomou as atividades com o espetáculo *Ex Timidades*, concebido a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Necrológio os desiludidos do amor”. Apresenta um conjunto de versos dançados que retratam a falta de comunicação, a frustração e as incertezas de paixões de primeira e segunda classe.

Em 2023, *Memórias Perdidas* retrata uma família improvável, que se encontra aleatoriamente. Identifica-se com seus sonhos, fantasmas, pequenos dramas e frustrações e, de alguma maneira, segue junta. Uma das características da obra é o seu elenco maduro da cena de Porto Alegre, na sua maioria acima dos 50 anos, promovendo inclusão e valorização destes artistas.

Entre 1993 e 2024, Ivan Motta criou 24 espetáculos. Seu próximo trabalho, *Cosmos* terá estreia em janeiro de 2025.

A experiência com o coreógrafo Ivan Motta foi a primeira em que a figura do professor e coreógrafo se desconectaram para mim. Ivan Motta é coreógrafo. Assim, com ele, os bailarinos são responsáveis pelos seus processos de preparação corporal. Na sala de ensaio, antes do ensaio propriamente dito, Ivan Motta observa os corpos diversos aquecendo-se e capta elementos coreográficos, de uma respiração, de uma troca de posição, de um cotidiano do aquecimento e da conversa solta. Ali, ele acompanha as sutilezas desses momentos anteriores ao ensaio. Ivan Motta demonstra os movimentos em seu corpo. Eu olho, vou incorporando em cópia e transformando no meu gesto, num corpo a corpo. Dessa construção da bailarina e do coreógrafo, nasceram repertórios. A partir de nossa convivência, Ivan Motta, o *coreógrafo* é quem propõe e dirige: uma ideia, uma frase coreográfica para serem desenvolvidos. Minha noção de coreógrafo está ligada a este funcionamento construído ao longo do tempo com Ivan Motta. Ilustro aqui com a construção de uma das cenas da obra *Pessoas, diário de Álvaro de Campos*: Ivan Motta me entregou uma frase coreográfica composta de alguns passos de aula do ballet clássico,

iniciando por um *rond jamb par terre*², e a partir dali desenvolvemos juntos a coreografia. Aqui entendo como *frase coreográfica* um conjunto de movimentos, de passos que podem obedecer a uma frase musical e/ ou uma ideia central.

Este funcionamento entre a bailarina e o coreógrafo se atualiza na relação, por fatores intrínsecos e extrínsecos à obra, revelando intimidade e reconhecimento de um repertório construído durante as obras ao longo do tempo. Hoje, depois de tantos anos de convivência, do trabalho conjunto com Ivan Motta, percebo que a palavra não é nosso forte. Comunicamo-nos pela cinestesia, quando ali estamos no momento do aquecimento, na preparação do corpo, na sala de ensaio, no café, é o corpo que comunica.

Leda Maria Martins (2001) traz o conceito das oralituras para esses saberes corporais transmissíveis que encontro na dança. Ela nos ensina que as culturas encontram maneiras de reelaborar e transmitir seus saberes. Leda funde imagem texto, escrita, sem hierarquias, como manifestações atravessadas.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam (Martins, 2021, p. 41).

Inspiro-me nesse modo de pensar da Leda e teço minhas analogias, pois a dança remonta estes pensamentos.

Nesse sentido, trago autores a quem me alio no processo de traduzir dança em palavras. Junto a esses autores, encontro conceitos, noções, pensamentos que alicerçam o entendimento, dando-me suporte à expressão do pensamento. Entre eles, Haroldo de Campos, com o conceito de transcrição, que traz as possibilidades da tradução, a partir do seu campo, o da linguagem escrita, questionando a veracidade, a fidelidade, a cópia, do ato de traduzir. Sobre a *transcrição*, ele nos diz: “[...] consiste em emancipar o tradutor da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial; a reivindicação de liberdade da tradução transpõe-se para um plano mais alto, o do resgate” (Campos, 2011, p. 24). A tradução busca um resgate, uma aproximação com o texto original, a partir da qual é liberada a intimidade do texto, do poema. Na dança, por vezes, alcançamos este lugar íntimo, através das sensações

² *Rond jamb par terre*, rodar a perna no solo. Movimento de uma das pernas que desenha um semicírculo, a letra D, no solo.

que tocam emoções e acordam memórias, potência em direção à ancestralidade criadora e produtora de saberes.

A autora Cecília Almeida Salles discute no livro *Gesto Inacabado*, os processos de criação artística nos seus trabalhos e, lindamente, diz: “A proposta de compreender a criação nos leva, certamente à constatação de que uma possível teoria do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose” (Salles, 2011, p. 159). Dançando também nos submetemos a essa reflexão, em nossos processos na sala de ensaio, ao termos que fazer, de novo e outra vez, todos os dias.

Ivan Motta, diretor da Cia H, coreógrafo, também é figurinista. É introspectivo, observador, preciso, profundo nas suas temáticas. Curioso, percebe possibilidades nos corpos dos bailarinos. Espreme habilidades, explorando a técnica de cada bailarino; escava em seus repertórios, construindo narrativas. Em Salles (2011), há um depoimento do coreógrafo e bailarino Muray Louis que exemplifica esta observação que faço sobre o trabalho do coreógrafo Ivan Motta:

Agora vou esticar a outra perna. É em momentos como estes e durante os pliéés que me sinto especialmente grato pelo fato de o corpo humano ter apenas duas pernas. Mas devo admitir que quando estou coreografando, às vezes, gostaria que houvesse uma terceira perna (Salles, 2011, p. 76).

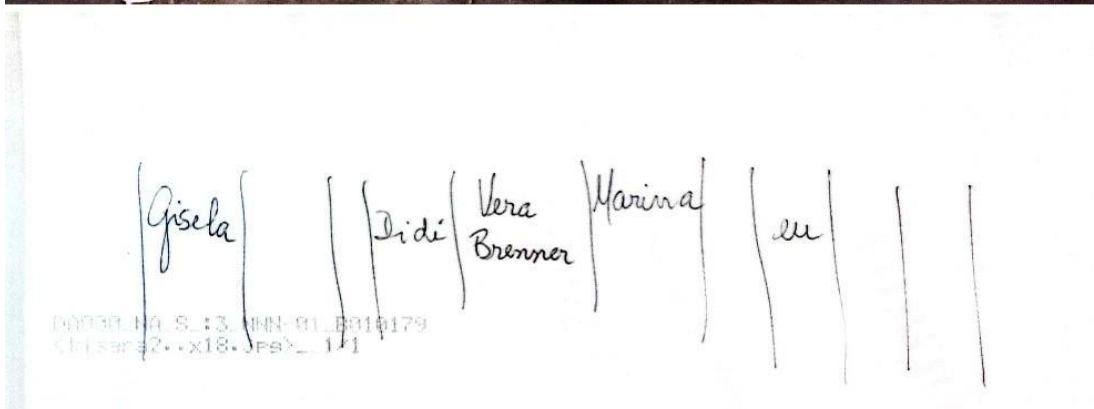
É neste desejo da terceira perna que vejo Ivan Motta escavar o potencial dos bailarinos, desafiando-nos. Os seus trabalhos me remetem a camadas internas de sensações, emoções, explorando memórias contemporaneamente. É com ele que, nos ensaios, no coletivo, coloco-me em prática; na sala de ensaio, transcriamo-nos a cada vez. Nesses anos de convívio, percebo que há uma inquietação coreográfica em Ivan Motta, uma contínua vontade de criar. Suas coreografias estão em atualização, de um ensaio ao outro. Nem bem assimilamos aquele movimento e já temos uma proposta de um novo caminho, colocando o bailarino numa atenção dinâmica no processo; um colocar-se precário, frágil, poroso para absorver. Isso exige um apurado sentido, uma percepção delicada para o processo. O bailarino desafia sua técnica, suas inscrições, subverte seu caminho lógico do movimento, reinventa-se. Trata-se aqui de um desafio criativo, nem sempre prazeroso. Nos últimos anos, percebendo as limitações que o tempo impõe aos corpos de alguns bailarinos que vêm trabalhando com ele, observo Ivan Motta valorizar e explorar o que está inscrito nestes corpos

envelhecidos. Com poucas instruções coreográficas, ele deixa aflorar o que lá está, escavando nestas camadas, hoje, intérpretes mais velhos e entregues. O que inspira outros potentes caminhos para suas criações.

Na esteira das memórias que acordo neste trabalho, surgem as cartas, como recurso de escrita, de uso da palavra, de produção de dados. Trata-se, também, de dispositivo de entrelaçamento de conceitos do que se quer problematizar nesta pesquisa. As cartas surgem como referência mnemônica – uma maneira de me aproximar das minhas memórias, partindo dos meus aprendizados com a dona Marina. Contando-lhe o que aconteceu, após a sua partida, aproximei-me de sua história e vislumbrei o que emergiu da minha. Construimos uma proximidade dessa rede de encontros com as pessoas que trazem suas histórias com ela, perfazendo, assim, uma espécie de convívio nestes últimos anos, um estar juntas, a partir da palavra.

Desde a realização de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na graduação em Dança da UFRGS em 2018, fui encontrando, no percurso, pessoas que me contaram suas vivências, a partir da relação que tiveram com dona Marina. Senti que esses depoimentos, na maioria das vezes espontâneos, foram relatos movidos por um desejo de participar, de inclusão nessa história coletiva. Assim, formamos uma rede de informação sobre a dona Marina, quase que totalmente espontânea, pelo acaso ou não, de nossos encontros. Essa rede aberta, que insiste em existir, vem crescendo, e em movimento está. Conta também com as pessoas que partiram, formando parte da memória. São relatos de alunas que me chegam por telefone e pelas redes sociais. Um deles chegou via correio (Figura 1), com uma minuciosa identificação das bailarinas na foto.

Figura 1 - Dona Marina e alunas (1959)



Fonte: Jacques (1959).

A foto identificada com os nomes e “eu”, revela o desejo desta aluna em participar nessa história, e contando a sua história, contextualiza momentos trazendo novas informações. São relatos que nos colocam em um outro tempo. Através da reconstrução dessas memórias, aproximam-nos do contexto da época, trazendo outras camadas da história da dança da cidade. E, para ilustrar, trago no Apêndice A (p.125) o depoimento da aluna Tania Jacques, da Escola da dona Marina da década de 1960.

As cartas que surgem ao longo do texto oferecem mais do que um relato. Elas são um modo afetivo de me reencontrar com um universo interno que está em mim.

Um universo que persiste. Esse passado presente é o que constrói dança neste momento, o corpo do agora. Muitas pessoas serão citadas nestas cartas, mas, para não perder o fluxo de escrita e leitura, as pessoas serão referenciadas no Apêndice B e seus nomes estarão em **negrito**. As referências foram construídas a partir da contribuição de diversas pessoas e das publicações nas mídias acessíveis. Muitas pessoas não puderam ser contempladas, pois não achei registros. Hoje vejo que estas referências, uma breve identificação biográfica, poderiam ter sido uma fonte mais potente para a memória deste trabalho. Percebo isso, pois busquei no diálogo com pessoas, justamente aquilo que não encontrei nas mídias que estão acessíveis. Com esses relatos, abre-se espaço para novas informações, divagações, pesquisa. No Apêndice C, contemplarei os teatros citados nas cartas.

Após esta introdução, está a carta que escrevo à Marina Fedossejeva, minha primeira professora de ballet clássico, contando-lhe passagens da minha vida, posteriores ao seu falecimento. Fui sua aluna da Escola de 1972 a 1982, data do último espetáculo. Posteriormente, a escola fechou. Outras cartas virão ao longo do texto, como momentos de lembranças onde relato passagens.

Em termos de estrutura, esta dissertação é dividida em dez capítulos, sendo que quatro capítulos são as cartas. À medida que construía o texto as cartas foram fazendo sentido no corpo do texto. Assim entremearam-se, fazendo conexões e despertando pontos de pesquisa.

No capítulo 3, *Caminho da Construção*, relato a construção desta pesquisa, uma pesquisa em arte que foi se construindo no caminho das lembranças. Produziu-se, também, nas atividades imersivas de leitura, de escrita e do trabalho cotidiano com a dança.

No capítulo 5, *Memória para dança*, descrevo o lugar de memória sob o meu olhar de bailarina, a sala de ensaio. Trago as atualizações e construções de saberes neste loco.

No capítulo 7, *Poética do suor*, identifico a minha poética do trabalho construído na sala de ensaio, conduzida pelos coreógrafos com quem trabalhei. Uma poética feita de suor, de camadas, do cheiro do breu, do burburinho da sala de ensaio; de momentos das histórias que recheiam os aquecimentos, do trabalho da repetição, da roupa gasta do ensaio; de borboletas no estômago no silêncio da coxa. Uma poética de bailarina com inscrições de diversos coreógrafos, sendo Ivan Motta, o diretor, o coreógrafo, a parceria que se constitui há mais tempo.

No capítulo 9, *Nem tão improviso assim*, revelo, através da análise dos vídeos por mim produzidos, a dança que me habita. Aproprio-me e a registro nos vídeos, a partir do contexto da pandemia, vídeos que são usados como instrumentos da pesquisa e que me conduzem a desenhar e a reconhecer um modo meu de fazer dança. Um modo constituído nestes mais de 50 anos, revelando uma camada até então privada do olhar do outro.

Nas considerações finais da pesquisa, apresento uma análise desse mosaico de palavras, pensamento, corporeidades.

2 CARTA À MARINA FEDOSSEJEVA

Dona Marina,

Carta para ti,

Passados trinta e três anos, te reencontro de uma forma diferente daquela que tinha em minhas lembranças ainda de menina. Foste minha primeira professora de dança e inspiração do meu TCC (trabalho de conclusão de curso) da graduação em Dança, em 2018. Parti de um desejo em registrar a tua história para a dança, pois percebi, na graduação, que as gerações posteriores não te conheciam. E, desde então, muitas memórias emergiram, através de depoimentos e de pessoas que quiseram contar suas passagens contigo. Assim, tenho percorrido muitas destas lembranças, através das histórias que as pessoas seguem me contando e de achados em documentos, fotos e programas que são trazidos, me proporcionando um horizonte do teu passado. E instigada por essas lembranças e de como elas reverberam em mim, escrevo esta carta com o sentimento de ter tido o privilégio de estar mais próxima a ti e pensando que, talvez assim, eu encontre mais alguns rastros de ti e da tua escola, nestes lugares da memória. Muitos dos silêncios da tua história foram preenchidos pela minha dedução intuitiva, à medida que ia costurando os fatos. Por vezes, me deixei viajar pela imaginação, produzindo desfechos cinematográficos, pois algumas das tuas passagens que me foram relatadas são dignas de um filme.

As conexões que estabeleceste com as pessoas revelaram a tua personalidade e coragem de enfrentar desafios. Percebi que dançar e ensinar com dedicação e amor são tua marca, por onde passaste. Me apresentaste tua família, amigos, colegas e muitos alunos os quais seguem por perto de alguma maneira, mantendo tua história viva e renovada por estas ligações. Assim, tenho me visto como um canal, para mantermos juntas esse teu legado em reconhecimento e transformação. E agora, percebo a necessidade de contar-te sobre mim, através das pessoas com quem cruzei após teres partido e a tua escola fechar. Carrego impressões tuas, da nossa convivência e do meu aprendizado, nesse caminho que venho traçando. E, enquanto compartilho

contigo, encontro mais pessoas que têm algo a acrescentar a tua história. Assim vamos reinventando essa história, no recontar, sob muitos olhares, cada uma com o seu jeito próprio de ser e de se comportar no mundo.

Em 2020, iniciou a pandemia do Coronavírus, deixando a todos em estado de confinamento em suas casas, com as ruas desertas e muito medo. Vivemos as consequências, desde então. Parece que mudamos a velocidade, o tempo cronológico perdeu um pouco do sentido e vem transformando as relações. Foram muitas vidas perdidas, muitos descasos. Assistimos, como espectadores desesperados, a ciência correndo atrás das vacinas. A morte passou a protagonista da vida, aguçando fragilidades. Tempos em que lembramos, mesmo sem ter presenciado, a gripe espanhola de 1918, ano em que nasceste. Em outro contexto, revivemos sentimentos implantados em nossa existência. Dona Marina, será que temos depósitos de memórias do coletivo em nossos subconscientes? Talvez, mas o que me sugere é um movimento espiralar da humanidade. Passado algum tempo, temas, emoções ressurgem sob e sobre um outro contexto e os vamos transformando.

Por muitas vezes, me senti desconfortável, revirando o teu passado, pois me sentia invadindo a tua intimidade sem convite. E, por outras vezes, me vi impelida a reviver todos os esquecimentos. As recordações em imagens e histórias foram trazidas pelas tuas alunas da escola. Deparei-me, então, com histórias aos pedaços, muitas fofocas de bastidores, todas repletas de emoção e curiosidades. Entre as histórias, uma era a que te sensibilizavas ao ouvir apitos, pois te lembravas dos campos de concentração onde os guardas apitavam em horários determinados. São comentários de alunos que se incorporam a tua história.

Eu me lembro da tua postura ereta, do teu sorriso discreto, do teu olhar de professora quando estava na barra, o silêncio nas aulas, apenas ouvíamos a tua voz e o som da música das fitas K7 no gravador. E, é claro, lembro-me da varinha de bambu que marcava o tempo musical, quando fugíamos dele e que indicavas, em meu corpo, a correção do exercício. São memórias, agora mais consagradas dentro de mim, pois foram reeditadas e fazem parte dos meus sentidos. De alguma maneira este estado se manifesta no meu fazer, talvez através da disciplina, na minha preparação física: opero sem perceber através desses vestígios, dessa atenção que vivenciei naqueles tempos.

Existe em mim um respeito por ti, por isto te chamo de dona Marina. Aqui nessa carta, tento entender o que estas lembranças movem em mim. Mesmo quando reflito solitária, em meus pensamentos, sobre passagens da tua vida que nos colocam próximas – hoje, tenho quase a idade que tu tinhas quando iniciei na Escola – sinto a hierarquia daquele tempo instituída. De alguma forma, com esta distância, me transferias segurança e a seriedade da formação. Hoje, essa imagem da professora se ampliou, pois, estando perto dessas lembranças que deixaste conhecer, encontro uma mulher, bailarina, coreógrafa, mãe, relatadas nas histórias que a mim chegaram.

*Conheci outra face da tua personalidade forte e determinada, que te fez romper muitos desafios; entre eles, a trajetória de vinda até Porto Alegre, a partir de Berlim com a **Olga**, tua filha, nos braços. A Leningrado, tua cidade natal, parece ter virado memória silenciada no passado. Percorrestes caminhos, uns apareceram nos relatos na pesquisa e outros desapareceram, talvez, propositalmente por ti. Transpareces um medo latente através dos depoimentos que recebi, gostaria de te perguntar sobre este medo, e o que aconteceu na tua saída de Berlim até chegar a Argentina. Teus pais, tuas irmãs, Olga e Tatiana, e o pai da tua filha, por onde estes afetos se perderam? ausências doloridas e silenciadas, que me fizeram imaginar desfechos nesta memória, buscando sentido na tua história.*

Lembro-me de uma festa que não sei se fui, talvez seja apenas uma memória criada. Era Natal e havia lindos morangos cultivados em vasos na sacada do teu apartamento. Estavam servidos com creme, juntamente com muitas comidas gostosas. Ouço risadas, vejo pessoas se divertindo, assisto a cena de um plano mais baixo. Tinha Vodka, disseram que era tu que a fazias. Uma face faceira que não transparecia durante as aulas.

*Dona Marina, tu me colocaste pela primeira vez na cena, foi no espetáculo Giselle. Éramos pajens da rainha, eu e a **Maria Angélica**. Vestíamos uma fantasia, como chamávamos na escola, um calção que parecia uma abóbora dourada, um corpete verde e uma boina com pena verde. Devíamos ter uns 8 anos. Tenho uma imagem da entrada no palco, era o Teatro da Reitoria da UFRGS, ano 1974, lugar de todos os espetáculos da escola: a luz da cena nos meus olhos, a percepção de um burburinho vindo da plateia, mesmo no escuro. A **Miriam Toigo** fazia Giselle e, na cena da loucura, as*

colegas choravam de emoção. Era tudo muito intenso, percebia a tua satisfação com os ensaios do ballet. Tu assistias aos espetáculos da primeira coxia. No fim dos espetáculos, sempre havia aplausos, e uma bailarina da turma das grandes te buscava e recebias flores, agradecias. Fechavam-se as cortinas e todos se abraçavam. Como é hoje. Parece que nada mudou nas manifestações de afeto, e é isto que tem nos movido ao teu encontro.

Lembras da minha mãe? Doroty. Fazia aulas de ginástica contigo, na sala menor, ao lado. Ela que me trouxe à dança me implantando memórias afetivas da dança e me levou até ti. Apaixonada por dança, pelo ballet, assistia a tudo, participava de todos os ensaios, esperava, buscava, levava. Esta instituição mãe que acolhe, incentiva, participa e se realiza através do outro.

*Depois que adoceste, a escola ficou triste, fizemos o último espetáculo em 1981, no Teatro da Assembleia Legislativa, sem ti. A Olga – tua filha – nos dirigiu e nos apoiou, creio que assistisse da plateia. São lembranças esfumadas. Creio que, no início de 1983, na tua ausência da Escola, algumas colegas foram à Escola da **dona Tony** e nos chamaram para fazer aula com o **Walter Árias**. Lá lembro das colegas **Luciana Dariano, Isa Denser, Silvia e Isabel Pinent, Cristina Bertoja** - onde éramos as “Marinas”. Chegamos de uma Escola e assim éramos percebidas, nas aulas de ballet clássico, ministradas pela dona Tony e Walter Árias.*

No início era muito diferente, outra aula, outra forma de conduzir, custei a me adaptar. As aulas do Walter Árias tinham não menos de duas horas, com rocambolescas sequências de passos, tanto na barra como no centro, que a cada aula eram diferentes. As aulas na sua Escola eram de uma hora e meia, no máximo, em que se repetiam os mesmos passos durante toda a semana, com sequências bem mais simples. Ambas as aulas eram completas e, muitas vezes, com trabalho de pontas. Nas aulas do Walter Árias, eu não acompanhava com destreza os passos que eram rápidos. Sentia-me fazendo uma aula suja. Logo a limpeza e a correção dos passos... o que tanto preservavas nas tuas aulas e agora eu não alcançava. Sofri com as dificuldades técnicas e me questionava silenciosa sobre minhas capacidades para a dança. Isso foi importante para, mais tarde, entender e experimentar outras possibilidades de dança. Tive que amadurecer com os novos desafios e fui buscando um lugar nesta nova escola, pois, de alguma maneira, carregávamos

a Escola de Ballet da dona Marina para dentro de uma outra Escola. E, passado algum tempo, passamos a integrar o grupo da Escola da dona Tony, o **Phoenix**, onde dançamos reposições de repertório clássico e coreografias do Walter Árias; entre elas, um Concerto de Handel, Bolero de Ravel, Can Can, suíte de Bela Adormecida, entre outras obras.

Creio que um ou dois anos após estarmos na escola da dona Tony, chegou de Caxias do Sul a bailarina **Jussara Miranda**, que iniciou a coreografar jazz e depois o contemporâneo, para o grupo. Gostei dessa nova experiência com o jazz, me sentia dançante, solta, sentia que desfrutava da técnica que possuía. Te conto, que quando estava na tua Escola, fiz às escondidas aulas de jazz, com um professor português, Victor, na Escola da Vera Bublitz, mas foi só por um tempo, eu sabia que não irias aprovar. E, depois, a dona Tony convidou o **Valério Cesio** para fazer uma obra para o grupo, O Rhythmetron com música de Marlos Nobre. Fui cada vez mais me identificando com a linguagem contemporânea e descobrindo outras possibilidades para meu corpo. Foi neste momento que descobri outras potências, pois a coreografia exigia movimentos mais acrobáticos, como cambalhotas, paradas de mão, portés desafiadores, o que me estimulava.

Após este trabalho, o Valério Cesio convidou-me para fazer parte do LP – discoreográfico, espetáculo estreado em 1985, na Assembleia Legislativa, hoje Auditório Dante Barone. O primeiro elenco era composto por **Guga Pellegrini, Liz Dias, Tatiana Virmond, Daniela de Carli**, os irmãos **Cleber e Guellho Menezes, Rosito de Carmine** e eu. O espetáculo era composto por 16 faixas musicais, como no Long play, 8 em cada lado, todas brasileiras.

Posteriormente, a convite do Valério Cesio e do Rosito de Carmine fomos a Buenos Aires montar o espetáculo “Algunas Cosas”. Chegamos dia 29 de janeiro de 1986, eu e a Guga – Guga Pellegrini – fomos para a casa dos pais do Valério, Sr. Aníbal e Sra. Cira. Ele, impecável em seus ternos, ela faceira e cantante, tomava o te (chá) das 5 horas todos os dias, Era um casal acolhedor, que nos recebeu no dia 29 de janeiro, dia do nhoque. O apartamento era na rua Lavalle, quase esquina rua Talcahuano; fazia frente para a lateral de Tribunales. Moramos durante três meses na rua Talcahuano quase esquina rua Lavalle, na pensão da dona Gumercinda, perto da casa dos pais do Valério onde ensaiávamos todas as tardes com duas bailarinas argentinas: Adriana

*Masseroni, uma amiga deste tempo, e Paula Jadli, que sumiu, nunca mais soube dela. Ambas eram integrantes da remontagem. Para trabalhar lá, ganhamos uma permissão temporária para nos apresentarmos, pois éramos menores de 21 anos. Em março, iniciaram as viagens da turnê - gira nacional, pelas cidades de Córdoba, Santa Fé, Mendoza, Neuquén, General Roca, Rawson e Salta. Viajávamos todos os fins de semana e nos apresentávamos em Buenos Aires nas terças-feiras, no Teatro Nacional Cervantes e em outros centros culturais da cidade. Fase intensa de trabalho e de descobrimentos profissionais e de vida. Para estreia, tínhamos uma grande responsabilidade: éramos bailarinas brasileiras em Buenos Aires. Fomos lembradas que nosso nível técnico estava próximo ao dos profissionais da área. Recebemos muitas críticas boas e ruins nos jornais da época. Lá havia um cast de críticos ativos e aguardados. Para aliviar nossa apreensão, recebemos a doce visita da **Sonia Duro** e da **Raquel Pilger**, que vieram em férias nos assistir. Foi muito acolhedor, ter elas por perto junto a minha mãe, Doroty, que esteve durante uma semana morando na pensão conosco.*

*Iniciei a trabalhar como ensaiadora junto com a Guga Pellegrini, lá em Buenos Aires, e, no ano de 1987 assumimos aqui, a convite do Valério, os ensaios de Palavras sobre o Vento, espetáculo por ele coreografado para o Grupo Phoenix. Com a Guga, dançamos e ensaiamos o grupo sob o olhar da **June Machado** que fazia assistência de coreografia. Fizemos uma parceria de aprendizados. Este novo olhar que comecei a desenvolver, a visão dos bailarinos, suas movimentações, o cuidado com a espacialidade, fez com que eu me deslocasse de lugar: eu que dançava, agora estudava os bailarinos, cuidando da obra, o que me proporcionou uma maturidade e um maior rigor com meu trabalho.*

*Quando voltamos ao Brasil, o Valério me chamou para a remontagem de Carmina Burana, para o Ballet da Juventude da Escola do **Alexandre Sidoroff**, que se localizava na Avenida Independência, quase esquina Barros Cassal. Tinha também uma escada longa, logo na entrada, que me fazia lembrar a sua Escola na Riachuelo. Fizemos uma audição aberta na PUC e iniciamos os trabalhos de ensaio. Participei dos primeiros meses de ensaio na escola. Lembro-me que gostava de assistir as aulas da Eva Schul. Ela dava aulas duas vezes por semana, e eu espiava pela porta de correr. E, em março*

de 2023, quando estive em Uruguiana, contaram-me que Alexandre Sidoroff também teve escola lá.

Passado um tempo houve audição para seleção de bailarinos para a Companhia Mudança, dirigida pelo **Dionio Kotz**. Conheci colegas e novos coreógrafos, e a **Maria Amélia Barbosa**, professora dedicada e atenta ao cuidado com os alunos em aula, me fez ter muito respeito e entendimento pelo meu corpo. Também foi o primeiro trabalho que dancei do Ivan Motta. Já éramos colegas e havíamos sido partners no ballet Rainha da Neve, espetáculo da escola da dona Tony e coreografado por ela, na década de 1980. Eu e o Ivan Motta estamos conectados há muito tempo. Ele é um parceiro, coreógrafo profundo e sensível em seu trabalho, cuidadoso e rigoroso nas suas escolhas. Estamos juntos desde então, sendo que às vezes atuo como ensaiadora de suas obras, em outras, como bailarina.

Na Companhia Mudança, montamos o espetáculo *Da Razão a Volúpia*, com quatro coreógrafos: **Umberto Silva**, **Marisa Ballarini**, Ivan Motta e **Ana Mondini**. A coreografia *Volúpia*, de Ana Mondini, foi uma remontagem para o grupo. Estivemos trabalhando uns cinco intensos dias, pois Ana tinha uma agenda apertada. Éramos 5 bailarinas na cena, fui uma delas. A movimentação era inspirada no cotidiano de uma dona de casa sozinha em seu lar, nos afazeres domésticos. Ela nos passava as frases coreográficas soltas. Depois de aprendidas as frases, ela as ia encaixando, umas nas outras. O processo foi rápido, intenso e feminino. Foi um processo prazeroso. No meio da pandemia, reencontrei a Ana Mondini em Porto Alegre, quando ela veio visitar o pai, estava trabalhando com uma companhia em Berlim. Sentamo-nos em um café, onde ela me contou do tempo que era aluna da escola. Dona Marina, a Ana me contou que o 'Mondini' veio do ex-marido e permaneceu como nome artístico. Por isto não a identificava nos programas da escola: seu nome de solteira Ana Maria Piazza Pfitscher.

Neste mesmo espetáculo, *Da Razão a Volúpia*, dançamos "Como se fosse...", de Umberto Silva, "Six, trino, uno", de Marisa Ballarini e "Paisagem Noturna", de Ivan Motta, todos trabalhos coreografados para o grupo. Essa experiência de diferentes coreógrafos trouxe olhares distintos sobre o grupo; potencializou individualidades; e foi configurando a identidade do grupo a cada trabalho. Essa diversidade ampliou sentidos e fez com que amadurecêssemos.

*Em 1987, na Mudança, trabalhamos com o coreógrafo **Victor Navarro**, que criou a obra Estrela do Oriente. Victor tem um ouvido apurado, coreografou para cada nota musical, tempos particulares de percepção. Ele coreografou para mim um dos passarinhos, o de fogo. Demorei para entender as marcações musicais, mas, em um ensaio, ouvi o que ele ouvia e entendi que a coreografia fora escrita nas notas musicais. A partir daí, tudo fez sentido em meu corpo. Esta experiência foi única, até então, como processo criativo.*

Uma lembrança desse tempo também é que Victor levou um tempo para coreografar. Estivemos quase três meses e meio em processo, sem nos movimentar. Perguntei essa informação ao Gelson Forte, colega, amigo, bailarino, e sua memória impecável, pois na, minha memória, teriam sido duas semanas. Chegávamos, nos aquecíamos e ficávamos à disposição do coreógrafo. Ele se sentava, ouvindo a música escolhida, e nos observava em silêncio, durante os ensaios. Não abriu mão da presença de todos. Lá estávamos conversando, rindo, brincando e fazendo inúmeros lanchinhos, aguardando em nossa ansiedade.

*No início da década de 1990, tive oportunidade de participar do Terpsi, teatro de dança da **Carlota Albuquerque**, que, neste período, tinha a **Eneida Dreher** como professora. O convite veio da **Sandra Sachs**, bailarina que estava saindo do grupo, após a obra Quem é? Lembro-me de estar sentada na plateia do Teatro São Pedro e mergulhar junto com a Sandra Sachs e o **Geraldo Lachini**, bailarinos da primeira cena: as paredes enormes, a porta, a música, o vestido que esvoaçava, a atuação dos dois entregues e uníssonos. Fui absorvida através de muitos sentidos para dentro do Quem é? O espetáculo passou a ser uma referência de dança na minha vida, na minha memória. Quis muito participar, sentir o processo, dançar daquela nova forma. Já era admiradora do trabalho da Carlota, desde as Três Parcas. Assisti na Sala Álvaro Moreyra, lembro-me da leveza e amor da **Leta Etges** na cena.*

Minha participação no Terpsi foi um período de desafios para meu corpo e meus entendimentos. Foi um momento em que desaprendi alguns caminhos que havia aprendido até então, para perceber outras lógicas de movimento em meu corpo. Foi uma rara e dolorida oportunidade na qual me vi sem espelhos, me deparei com o meu modo de fazer, nas inscrições do meu corpo, no que havia aprendido até então. Lembro-me que me senti perdida.

Tive uma parada da cena após o Terpsi, não recordo muito bem esse período. Voltei ao trabalho com o Ivan Motta, em trabalhos solos e duos, participando também em espetáculos de fim de ano de escolas.

*Em 2005, na academia Sal da Terra, realizamos O Tempo que Resta, trabalho coletivo proposto primeiramente pelo bailarino **Gerson Behr**. Fizemos algumas apresentações e, depois da nossa participação no Porto Alegre em Cena, o Gerson faleceu. Fui surpreendida pela morte. A doença que o acometia, e por ele silenciada, foi por mim negada. Enganei-me para prosseguir, para dançar. Sentia um peso velado, durante o tempo de montagem da obra; só pude compreender quando ele partiu. A assimilação veio com o vazio, decidimos não mais dançar, terminou com o Gerson. Fica seu sorriso, a gargalhada faceira, o bom humor e amizade.*

*Ano seguinte, 2006, o Ivan Motta recomeçou a coreografar obras com elenco maior; passou por um período anterior com criações de solos e duos esparsos. Em Transitório/constante, sua primeira obra, depois deste tempo, conheci o Beto, o bailarino **Roberto Volkmann**, parceiro de cena, amigo, irmão; fazíamos um dos duos deste espetáculo. Nessa primeira montagem, na saudosa Usina do Gasômetro, o público era convidado a transitar entre as cenas, quatro duos, levados por um personagem que fazia a costura entre as cenas no mezanino da Usina. Foi um reinício para mim, do trabalho coletivo, do grupo, do processo de ensaio onde a obra amadurece em conjunto: perceber a mesma dança em outros corpos é enriquecedor. Assistir aos ensaios da obra que participo sempre foi um deleite para mim, assim como estar na cena da coxia; é energia pura que conecta a todos, na ajuda ao colega alcançando a toalha para o suor, na garrafa d'água, ajudando a trocar o figurino no 'entre cenas'.*

*Após Transitório/constante, Ivan Motta coreografou, ano após ano, 2008, 2009 e 2010 a trilogia Pessoas, baseada na obra de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Participei destas montagens junto com bailarinos que muito me ensinaram, que me possibilitaram muitas trocas generosas por simplesmente estarmos juntos, pelo sensível olhar do Ivan Motta. Em 2009, trabalhei com a **Leticia Paranhos**, bailarina que me emociona. Não canso de admirar seu trabalho, assim como sua simplicidade e despojamento. Dona Marina, se a tivesses conhecido, reconhecerias essa artista.*

O primeiro espetáculo da trilogia *Pessoas* foi estreado em setembro de 2008 - Fernando Pessoa, a poesia de Álvaro de Campos, na Sala Arquipélago do Centro Cultural CEEE. Ensaíamos muito, trabalhávamos muitas horas na semana, éramos três bailarinos na cena, mais o bailarino **Mariano Neto** (outro irmão que ganhei) que fazia a costura narrativa entre as cenas. Eu, Roberto Volkmann e Cristiane Figueiredo tínhamos uma carga física exigente em toda obra. Vínhamos cansados, mas bem, a obra havia amadurecido, estávamos condicionados para aquela exigência. Em um ensaio, faltando menos de uma semana para a estreia, caí mal de um porté e lesionei o metatarso do pé esquerdo. Tive que parar com ensaios e tratar o pé, Não passava pela minha cabeça não dançar em hipótese alguma. Persisti, quando julguei estar melhor do tratamento voltei a ensaiar. Cheguei ao ensaio sem poder pisar todo o pé no chão, coloquei um tênis e me entreguei ao solo, desaparecendo a dor e a restrição. Percebo se tratar dessas coisas ainda um pouco inexplicáveis em palavras que me/nos movem na dança. O desejo e a urgência me colocaram na cena. Foi a melhor passada do solo. Durante a temporada de três dias, eu tinha uma enorme exaustão física, uma das maiores que lembro, de tantos exigentes espetáculos que participei até então. Lembro-me de negociar com o cansaço, aprendendo a usá-lo a meu favor, não brigar com meu corpo por uma “tal” performance. Entendendo peso e respiração. Deste espetáculo que me marcou por toda a entrega e superação que alcancei, temos sensíveis registros fotográficos do Claudio Etges, que estava muito feliz com o resultado das fotos. Outro fato marcante é que eu fiquei meses sem menstruar, pela exigência física.

Dona Marina, seguirei contando o que for acordado dessas vivências e assim registrando alguns fatos. Em 2022, quando iniciei esta escrita, completei 50 anos de dança. Através da foto de 1972, da turma na sala de aula da escola da Riachuelo, selo este momento. Quando apresentei o Trabalho de Conclusão, TCC, sobre ti, em 2018, completavas centenário de nascimento. Escrevemos juntas e com muitas pessoas até aqui. Gosto de estar perto das pessoas com as quais me proporcionaste encontros e reencontros. Quero contar que quem me acolhe, com olhar atento e parceiro nessa jornada, a Lú Paludo, minha orientadora. Creio que já a conheces, ela nos sopra muitos entendimentos e caminhos.

Com afeto, me despeço por ora e deixo de lembrança a foto de 1972.

Rossana Scorza

Figura 2 - Rossana Scorza, 1972.



Fonte: Acervo da autora.

3 CAMINHO DA CONSTRUÇÃO (METODOLOGIA)

"Para entender nós temos dois caminhos:
o da sensibilidade que é o entendimento do corpo;
e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar.
Entender é parede; procure ser árvore."
Manoel de Barros

Os caminhos da construção desta pesquisa se fizeram entre as ocorrências da vida, no dia a dia de um corpo que dança, há pouco mais de cinquenta (50) anos. Durante os dois anos do mestrado, num processo de garimpar vestígios e documentos; de observar traços de movimentos e pessoas que me constituem como bailarina, encontrei em Salles (2006) (2008) (2011) um aporte metodológico e uma inspiração, para entender que eu era objeto do processo. Precisei me ver processo criando uma distância para poder ver o que produzo, um novo ângulo de me olhar. Na Crítica Genética, Salles diz que:

A tarefa do crítico genético parte, portanto, dos documentos para chegar ao processo. A Crítica Genética é uma prática fundamentada numa perspectiva que transforma a obra em processo, o produto em produção. Esse percurso leva, assim, o pesquisador a reencontrar a obra sob uma nova abordagem (Salles, 2008, p. 36).

Já, em Leda Maria Martins (2021), encontro a potência filosófica para me inspirar numa metodologia de observação das minhas memórias. No decorrer da escrita da dissertação, essas autoras permeiam o texto, a partir de trechos de suas obras, para dialogar com minhas percepções e palavras.

Desde o início da pesquisa, até dois meses após a qualificação, a intenção era a de compor uma coreografia. Acreditava que a partir da composição de uma obra em dança, eu poderia encontrar conceitos operatórios (Rey, 2002) e assim me valer com mais vigor da metodologia da pesquisa em arte. Dessa metodologia discutida por Sandra Rey, reconheço que encontrei inspiração para “pinçar” os conceitos operatórios que emergiram, nesta pesquisa: CASA interna, CASA externa. Para explicar sobre os conceitos operatórios, trago o pensamento da autora:

As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de ideias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos conceitos operatórios. (Rey, 2002, p. 129).

E, ilustro com a foto de seu trabalho CASA-LUA:

Figura 3 - CASA-LUA³



Fonte: Rey (2024).

Nas analogias de Sandra Rey, a seguir, encontro respaldo para os conceitos operatórios CASA interna e CASA externa, decorrentes do intrínseco trabalho da pesquisa:

³ Foto captada da página, <https://www.sandra-rey.com/page2?lightbox=datatem-kqfc3m3n>.

A pesquisa parte de um pressuposto fundamental, que pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica*. A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente, aparente. Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de *iceberg*, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade (Rey, 2002, p. 127).

No processo de continuidade da pesquisa, dou forma a outro conceito operatório: *nem tão improvisado assim*, (no capítulo 9). Mas, este movimento só se fez no último semestre da pesquisa. Nesse sentido, estive sempre atenta, fazendo valer o que preconiza a metodologia da pesquisa em arte.

Envolvi-me nesta busca de responder às perguntas iniciais da pesquisa que me conduziram intuitivamente a uma busca da gênese, inspirada por Salles (2008). Entendo que estar em processo me aproxima da minha própria busca de gênese, de entender as minhas opções. Um estado de estar no entre, em contato comigo mesma. Em *Crítica Genética*, de Salles, encontro respaldo por esta "curiosidade visceral": "O fascínio da obra entregue ao público não é suficiente, talvez, porque a questão da origem desperta no homem uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente" (Salles, 2008, p. 31).

Na busca de alguns materiais, revirei o meu acervo afetivo de memórias e encontrei valor e substância, em um processo já realizado: um conjunto de 18 vídeos que irei expor no Capítulo 9. Procedi uma análise, através das imagens guardadas nos vídeos, naquele conjunto de composições improvisadas. As danças ali registradas me fizeram reconhecer certo frescor nos padrões de movimento. Na análise desse material, acredito que, pelo fato de as danças terem sido compostas com base na improvisação, pude visualizar um corpo carregado de atualidade, em seus movimentos. Entendo o registro em vídeo como um dos documentos do processo de criação em dança. Nesse sentido, com tal procedimento de análise, teço analogias com o que Salles (2008) diz:

A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra (Salles, 2008, p. 28).

Nesta busca pude evidenciar um procedimento deste percurso de criação apoiada pelos vídeos, pois “Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas” (Salles, 2008, p. 26).

Assim esta pesquisa em dança/arte se desenrolou no seu próprio caminhar. Às vezes me surpreendendo, ainda, ao rever os vídeos, uma vez que eles me revelam camadas ainda não apropriadas por mim mesma; um percurso de emoção, onde: “(...) há mais do que uma valorização do processo, mas uma concessão de privilégio do processo em relação ao produto considerado final (Salles, 2008, p. 20).

Tudo isso foi ocorrendo entre perdas, ganhos, danos, dores, tristezas, alegrias; na dicotomia da vida e suas encruzilhadas, para atravessar esse tempo cronológico forjado/desenhado para vivermos em sociedade. Me perdendo e me achando, me perpetuando de alguma forma, percebendo o quanto estou no coração alheio, pois, “Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcursos e interlíneas da vida” (Martins, 2021, p. 205). Sentindo coisas de amor, se apaixonando, contando histórias, inventando, ouvindo outras tantas histórias, identificando em mim, em nós, e reconhecendo um pertencimento afetivo num grupo, na cidade que pertence a um país, de um continente, de um planeta Terra, numa galáxia do universo perdida entre outras tantas infinitamente universais.

Olho nesta proporção de universo para dentro de mim, cavando nossas sabedorias e conexões. Vou, então, percebendo um lugar que ocupamos, dimensionar-se nesta existência, transitar nas diversas dimensões. Questiono-me sobre o que se inscreve em nós e o que inscrevemos no mundo. Nesse passo, é preciso atentar para as naturezas. E como conta, Conceição Evaristo, na novela Sabela: “Vozes múltiplas e diversas me ajudam a ampliar, a aprofundar o sentido da história. Há ainda vazios, eu sei” (Evaristo, 2017, p. 102). Nessas vozes, encontro a reflexão, através dos autores, que me auxiliam a trazer à tona as sensações da dança que guardo em mim. Da mesma forma, acredito que as palavras desses autores legitimam saberes. Assim, como Leda Maria Martins, Conceição Evaristo conheci durante o curso do Mestrado. Afeiciei-me e, novamente, peço licença para o uso de

suas palavras. Quando as leio, um afeto peculiar me assola. Na escuta, na oralidade encontrei o acolhimento macio de relatos um pouco inventados. Nos vazios, nos apagamentos, encontro espaço de criação e atualização que constituem nosso corpo memória. Memória coletiva na singularidade e singularidade na coletividade.

Essa pesquisa se iniciou numa disciplina da graduação em Dança, virou o trabalho de conclusão e agora culmina nesta dissertação. Comigo, me acompanhando, Marina Fedossejeva, por marcar o início da minha trajetória com a dança. A história de vida de Marina cruzando com várias pessoas que contam, também, suas histórias, afetadas pela trajetória dela e da minha, camadas de tempo e memória, imbricadas nestas histórias. Enquanto essas histórias são contadas, lembradas, escritas e reescritas, desvelam e se transformam.

Perto, comigo, agora, também, antes e depois, Luciana Paludo, minha orientadora, que provoca, dialoga, ilumina e está presente nas reflexões solitárias da minha escrita. Fazemos, assim, uma contação de vidas? Uma dança? Uma dança que tem como protagonista o percurso, no caminhar, dançar a escrita... E neste caminho, vamos deixando pedras e gestos sinalizadores, marcos no tempo para serem pinçados e recontados, reatualizados. Fazemos história? Brincamos e nos transcriamos.

O corpo: a partir dele conto, e nesta trajetória de escrita das cartas à dona Marina, encontro a minha história, entendo que o que fiz, e faço, decorre da minha condição de bailarina, percebo que construo uma lógica de vida, um certo olhar e retrato minhas passagens em meio a outras histórias. Compreendo e contextualizo que nestas conexões das histórias é que construímos o coletivo, a partir do singular. Como reflete Alvarenga a partir da autora Loriga, "(...) a questão não reside nem no geral, nem no particular, mas sim em uma conexão entre as partes e o todo com o saber geral construído através da compreensão dos elementos singulares" (Alvarenga, 2018, p. 131).

Encontro nas cartas à Marina, um recurso, um modo de encontro de ativação das minhas memórias. Nesse contar, teço a minha história, percebo o que está mais aparente, sacudo verdades e as atualizo. Tenho registros, fontes: fotos, programas de espetáculos, anotações da ensaiadora, desenhos que são meras referências, elementos sinalizadores para acessar a memória. Pois nessa caminhada de construção da pesquisa a percepção se alastra e percebo que o que mais faz sentido é o que tem no meu corpo. Ilustro esse pensamento com o espetáculo *Memórias*

*Perdidas*⁴, obra da Cia H de Ivan Motta, estreada em abril de 2023: no ensaio pós-estreia, passadas umas semanas, retomamos os trabalhos na sala de ensaio, normalmente olharia as gravações de ensaio compartilhadas pelo celular: às vezes, antes de chegar ao ensaio, outras, junto com os colegas no aquecimento do ensaio para acordar a memória e otimizar o trabalho.

Desta vez, preferi acordar a memória sem olhar o vídeo com os colegas e sugeri passarmos a coreografia direto com a música. Descubro que tudo estava ali, no corpo, na dança, a coreografia me constitui, sei os caminhos, atenta me deixo escutar. E junto com os colegas daquela cena recompomos novamente a obra.

Existem rastros em nós, e juntos formamos um só rastro no dançar para aquela cena. Assim como outros registros, o vídeo apoia, subsidia, evoca, mas não dança. O corpo dança, esta tem sido também fonte para a escrita num embaralhado não hierárquico de percepções sensoriais interdependentes. Nesse processo, Martins (2021) faz uma “exploração cinética do corpo” (Martins, 2021, p. 77), entendendo que as imagens podem ser sonoras e cinéticas. Trata-se de portais de entrada e percepção, como ela diz:

Esta interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras (Martins, 2021, p. 77).

Novamente encontro nas palavras de Leda Maria Martins a forma mais apropriada para enfatizar o que percebo e elaboro. Os trabalhos que participo como bailarina, *EX Timidades*, *Memórias Perdidas* e *Novos Velhos Corpos 50+*, vem acurando minha percepção e me permitindo observar os fazeres, procedimentos e rituais existentes durante esta caminhada. Num primeiro momento, bem no início dessa escrita, vivenciei junto com a orientadora um processo coreográfico, onde pude

⁴ Última montagem de Ivan Motta, diretor e coreógrafo da Cia H, a obra reúne o elenco: Eduardo Severino, Alexandre Rittmann, Edison Garcia, Rossana Scorza, Rosane Novoa, Tize Rangel, Thaís Petzhold e o tenor Adolfo Amaral. Na Sinopse: “O espetáculo está intimamente ligado a emoções passadas que flutuam cena a cena, inconscientemente vivendo e conscientemente aceitando o presente. Retrata uma família improvável, que se identifica com seus sonhos, fantasmas, pequenos dramas e frustrações e, de alguma maneira, segue junta.” Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/cultura/2023/06/1109225-espetaculo-da-companhia-h-traz-de-volta-aos-palcos-bailarinos-veteranos-para-dancarem-suas-memorias-perdidas.html>, acesso em 02/08/2023.

presentificar a questão da pesquisa, como transpareço os traços que me constituem? Foi numa disciplina cursada, Tópico Especial II: práticas de percepção corporal, composição e direção de movimentos. Nesta disciplina, questionei: Onde está a escola que frequentei da dona Marina, e todas as outras vivências posteriores? Como identifico estes rastros?

Percebo que temos lugares de acesso as memórias: no vídeo, nas bibliotecas, nas anotações, nos desenhos, esquemas, mas os ambientes de memória são onde a recriamos e transmitimos “(...) pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (Martins, 2021, p. 40). A sala de ensaio é o ambiente de memória que também propicia o exercício da preservação dos saberes, onde me experimento; um laboratório. É a partir deste lugar, a sala de ensaio da dança, que me inscrevo na coletividade é no movimento que encontro minha melhor forma de comunicar, participar, me inserir na sociedade. É desse ambiente que me referendo para refletir na pesquisa.

Nessas revisões de memória, os sentidos se oferecem à transcrição, são eles que alimentam o movimento da pesquisa. Me permito espiralar apoiada na concepção de Martins, “um tempo curvo, anelado, um tempo espiralar, que retorna, restabelece e transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 63). Abandono a cronologia, transcriando o tempo, permitindo a pesquisa ir e vir no texto, deslizando sobre as palavras, subvertendo, provocando picos, vales, pulando entre parágrafos, perdendo-me na ordem da ocorrência dos fatos, propondo uma escrita dançante multidimensional anárquica e coerente. É nesse tempo que Martins (2021) assenta a ancestralidade:

Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (Martins, 2021, p. 63).

Aproprio-me desse tempo espiralar, do conceito criado por Martins (2021) para escorregar para dentro de uma certa ancestralidade inscrita pela dança em mim, a fim de traduzir em palavras encontrando uma forma de me organizar. E nas esquinas da escrita, nos encontros de orientação por mim gravados, escuto-as novamente,

reescrevo trechos, acrescento, deixo em suspensão algumas partes, comento. Leio, releio numa atualização em meio à criação, como diz Pierre Lévy:

Tal é o trabalho de leitura: a partir de uma linearidade ou de uma platitude inicial, esse ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos (Levy, 2011, p. 36).

Orbito com autores, pensamentos. Deixo-os em escuta, em certa distância e dinâmica, esperando o momento da atração. Faço camadas sobrepostas, numa permanente lapidação do texto, sem que elas se apaguem, na intencionalidade de comunicar, tornar compreensível estas palavras.

Neste momento final da pesquisa olho para todas estas bibliografias que fui me conectando, e entendo o mergulho que fiz, assim o vejo, como um mergulho que foi desenhando este caminho de construção num estado de pesquisa. Os autores que percorri estão citados, mas há também quem iluminou meus pensamentos, instigando a imaginar e inspirar nas palavras. Reconheço um fazer em arte, nos dois anos vivenciados na linha de pesquisa de Processos de Criação Cênica – onde fazer/pesquisar/dançar estão incorporadas neste corpo. E, suei, no desejo de pôr em palavras os processos dele. Incorporando novas dinâmicas enquanto escrevia: a observação, a escuta, a divagação, a fragilidade, a emoção. E foi-se desenhando uma investigação.

Esse jeito de construir a pesquisa vai transbordando no/do fazer, no/do dançar, na/da sala de ensaio. Percepções foram se alargando, num jeito cinestésico de processar, uma inquietação louca que, por vezes, não me deixava sentar para escrever. Fiquei pensando às vezes, que estava lidando com espécies de borbulhas moventes, que tentam encontrar palavras que saem dos movimentos: um sacudir-se que espirra palavras. Tive que ir aprendendo a acolher e a escrever nestes momentos de entropia interna, dessa desordem. Reconheço, então, um processo emocional de escrita, uma paixão que é amor e, ao mesmo tempo, é dança.

Agora nesta última etapa de finalização da pesquisa vislumbro este processo deflagrado no Mestrado, mas iniciado lá na Licenciatura em Dança em 2012. Então, esta pesquisa abarca reconhecimentos de modos de fazer, uma “metodologia” que se construiu ao longo deste período, amadureceu o conteúdo, encontrou o caminho de

processo, nas bibliografias, nas memórias, nas conversas e depoimentos que foram dando os contornos da construção desta pesquisa.

Confiro um marco ao meu início na dança na Escola Marina Fedossejeva. Ela, Marina Fedossejeva, foi foco do trabalho de TCC da graduação, onde busquei fatos de sua história. Uma primeira camada do ballet clássico constituinte da minha técnica, dos meus padrões de movimento, das lógicas cinestésicas que encontro na minha movimentação.

As cartas espalhadas pelo texto escritas à dona Marina são as memórias afetivas desta trajetória que foram despertadas pelos acontecimentos neste tempo da pesquisa. Contando a ela minhas posteriores vivências com a dança contemporânea a pesquisa se alarga buscando outras experiências onde meu corpo se sente confortável e criativo. E, neste caminho me fez refletir o lugar da memória na dança (capítulo 5), um lugar corpóreo, cinestésico, somático, intuitivo que se revela dançando. As camadas de aprendizados.

A sala de ensaio como loco de construção da minha dança dentro do contexto que vivi e vivo na cidade de Porto Alegre, é o lugar onde quase tudo acontece antes de ir a cena. E a poética do suor, (capítulo 7) minha poética, construída neste contexto de: escola de ballet clássico, sala de ensaio, dança contemporânea.

Nem tão improvisado assim, (capítulo 9) é aonde chegou a pesquisa, onde coloco o seu marco final. Onde me apropriei de um trabalho autoral que me acompanha, a dança de todo o dia, que com o registro em vídeo se fez possível uma análise e o reconhecimento desta camada de dança.

Cada capítulo é uma etapa deste caminho que a pesquisa me permitiu construir.

Então, para registrar um certo caminho de trabalho que foi se construindo na pesquisa-reflexão-em arte, digo:

1. Olhei para onde iniciei – dona Marina – institui este marco de início.
2. Historiei o que a lembrança me permitiu - fatos da minha trajetória - após dona Marina, escrevendo cartas a ela.
3. Busquei entender, refletir, sobre essas memórias na dança, para além dos registros duros (vídeo, escritas). Tratei então de pensar ‘onde’ as lembranças estão em nossos corpos. Percebo que essas são questões em movimento, pois a pesquisa

me levou para o entendimento que só se dá em processo, onde as memórias corpóreas se manifestam por contextos de afetação.

4. Encontrei onde me constitui como bailarina, primeiramente na sala de ensaio, e nos palcos.

5. Nomino a minha poética, poética do suor. Construída como bailarina trabalhando com diversos coreógrafos.

6. Encontrei uma camada de dança que me acompanha, que denominei como *nem tão improvisado assim*, até então despercebida, me aproprio dela.

Neste caminho de construção fui refletindo, respondendo, abandonando questões e abrindo outras. Entendendo que “O trabalho criador mostra-se, desse modo, sempre um gesto inacabado” (Salles, 2011, p. 86). Não cessa e se renova. Me encostando na ingenuidade da insipiência para uma busca da tal gênese e, esta auto permissão de sonhar, leva-me a Crítica Genética da Salles: “Cabe ao crítico genético, desse modo, expor-se às indicações que seu objeto de estudo lhe oferece e, com o auxílio da imaginação científica, ir ao encontro de explicações relativas ao processo criador em questão” (Salles, 2008, p. 74).

Aqui sou meu próprio objeto de pesquisa, ousar dizer que faço uma autocrítica genética e neste processo exerço a imaginação para compartilhar em palavras o próprio *processo em processo*. Distancio-me e aproximo, conectando e dando nexos neste corpo. Assim também produzo estas palavras.

4 CARTA URUGUAIANA

Dona Marina,

Fui a Uruguaiana/RS onde foste homenageada com a inauguração do espaço Marina Fedossejeva no Teatro Municipal Rosalina Pandolfo Lisboa, no dia 25 de março de 2023. Encontrei uma cidade com muitas casas, plana, na borda do rio Uruguai, fronteira com a Argentina. Soube que por lá entraste no Brasil vinda de Buenos Aires, aqui, tua nova pátria, onde foste acolhida junto com a Olga, tua filha, pela professora de piano Rosalina. Na majestosa praça, bem no centro da cidade, encontram-se ainda alguns prédios históricos que ilustram um período áureo da cidade que conhecestes. Imagino que por ali transitavas entre as aulas, cruzando a praça e seu chafariz.

O Teatro Municipal Rosalina Pandolfo Lisboa foi primeiramente inaugurado em 1953, como Cine Corbacho. Assim creio que o conhecestes. Depois, passou a se chamar Cine Pampa. Está ao lado da prefeitura, em frente à praça Barão do Rio Branco, com mais de mil e duzentos lugares. Desde 2008, abriga no hall de entrada o espaço Rosalina Pandolfo Lisboa, e agora, ao lado, há também o teu espaço, Marina Fedossejeva. Desse modo, fica reconstituído reconstituindo o tempo de vivências e feitos de vocês duas, juntas, na cidade de Uruguaiana. São marcas para sempre, que ressurgem nas lembranças de tuas alunas que lá estiveram para prestigiar a inauguração.

Lá, naquela noite, pude conhecer ao vivo algumas das tuas alunas. Contaram-me das aulas no Instituto Musical Santa Cecília, nome da escola de música da professora Rosalina, onde ministravas aula. Diziam: “Ficava ali do outro lado da praça”. Quase em frente ao teatro, onde Rosalina também morava. Era um casarão térreo, com pátio interno, que já não existe mais. Eu as ouvi sedenta por encontrar mais informações para os vazios que ainda minha imaginação percorre-as histórias que a Vavá (tua aluna) me relatou sobre ti, a escola, e as aulas em Alegrete. Entre as histórias, está a do primeiro grande espetáculo que promoveste na tua chegada a Uruguaiana. Até o Nureyev dançou! Relatos sensacionais de um tempo grandioso. Desfiz algumas imagens construídas na ausência de informação, repaginei, atualizei e talvez já tenha inventado outras tantas, a partir das novas informações movidas pela curiosidade desta minha breve passagem por Uruguaiana, mas que já habitava meu

imaginário. Assim, soprei as cinzas, aquecendo as brasas de algumas memórias que a mim chegaram e, também, reconheci outros vazios ainda não desveladas.

Quem me conduziu até aqui foi Raul Valls, entusiasmado cidadão Uruguaianense devotado às artes. Ele me contactou, em novembro de 2021, pois havia conhecido o meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) Sempre Marina (1918-1984): trajetória de vida descrita por feitos e afetos. Desde lá, conversamos com desejo de prestar-te esta homenagem. Enviei fotos tuas a ele, que me contou sobre algumas alunas tuas que vivem em Uruguaiana e outras em Porto Alegre. Sensibilizado pela tua história, mobilizou a cidade e a Secretaria de Cultura do Município, para homenagear-te. Desde o primeiro contato com o Raul, tinha certeza de que algo realizaríamos, pois, a intensidade que desprende da tua história mobiliza e vem aproximando pessoas, restaurando uma rede de afetos.

O dia 25 de março de 2023 foi uma noite de celebração e rememoração com as pessoas que vieram te prestigiar. A dança de Uruguaiana estava presente e houve uma breve apresentação de dança. Depois de 39 anos da tua partida, estás novamente, lá, junto à professora Rosalina, reconhecidas ambas, pela cidade, pelas suas trajetórias na arte. Mais um dos caminhos que a vida te levou nesta tua história, que se revela com curiosidades destas memórias perdidas.

Rossana Scorza

Setembro, 2023.

Figura 4 - Espaço Marina Fedossejeva no Teatro Rosalina Pandolfo inaugurado em 25/04/2023, Uruguaiana/RS



Fonte: Acervo da autora.

5 MEMÓRIA PARA DANÇA

*“[...] há partes do meu corpo que só posso ver com meus
olhos, e há outras que só posso ver com a memória.
[...] é como se a memória tivesse olhos, e mais antigos que
os outros dois.”*

Gonçalo de Tavares

Num vídeo escuro, tremido, mal iluminado, a coreografia⁵ *Cadeira Vazia* (Discoreográfico LP, 1985) desenha-se na imagem borrada e na voz da Elis Regina, vestígios suficientes para acordar as sensações guardadas naquele momento. (Carmine, 1985). E, por algum motivo, traz consigo outras lembranças encadeadas: a pensão da dona Gumercinda, na rua *Lavalle* em Buenos Aires, onde a tia Dora cuidava do 4º piso das mulheres e casais; sacolas de maçãs colhidas em Neuquén e um saco de lixo, colocados no elevador, na madrugada cansada; a travessia da praça *Lavalle*, para o ensaio das apresentações semanais no Teatro Nacional; as confeitarias da avenida *Corrientes*; pegar o 29, para ir fazer aula de manhã, na avenida *Santa Fé*; caminhar madrugada afora, sem rumo, por *Buenos Aires*. Lembranças grudadas na Guga Pellegrini, que as vive e as compõe. Imagens esfumaçadas com cheiro de *nafta*, faróis de carros preenchendo as avenidas nas noites movimentadas com burburinho de vozes, uma névoa de sensações, uma terra sem mapa. Como diz Bachelard: “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (Bachelard, 2000, p. 7).

O vídeo traz lembranças em cascata, movidas pela vivência com aquelas pessoas. Os afetos e a coreografia estão ali, mesmo que isso ocorra a partir de um vídeo de baixa qualidade, como um exercício coreográfico – e talvez topográfico – de atualização de memórias. A memória dança no corpo atualizando, remonta tempos e lugares que transitei, dançando. E no meu corpo a coreografia está, ainda está... De acordo com Martins nas danças rituais, “Dançar é performar, inscrever. A performance ritual, é um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas

⁵ Link coreografia *Cadeira Vazia*: <https://youtu.be/td4hfAruTpo>.

predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, local e ambiente da memória” (Martins, 2021, p. 89).

A dança exercita a repetição dos movimentos transformados em gestos. “O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente” (Martins, 2021, p. 84). O trabalho é repetir, ensaiar o movimento, transcriar algo a ser transmitido no gesto. “Afiml, o mesmo gesto que faz dançar, faz viver” (Paludo, 2021, p. 2). Assim sendo, “[...] nossos gestos e atitudes, bem como procedimentos técnicos e resultados estéticos guardam, além da influência do momento presente, resquícios dos fragmentos históricos e estéticos do passado” (Paludo, 2006, p. 45).

Para seguir as reflexões sobre essas memórias e atualizações, aproprio-me da metáfora de Ribeiro (2019), quando ele traz pensamentos que remetem ao que é creditado a Heráclito: “A repetição mental de uma mesma memória é como um rio que parece sempre igual, mas não exatamente, pois passa pelo mesmo leito, mas nunca com a mesma água e nunca de forma igual – sobretudo nas margens” (Ribeiro, 2019, p. 203).

A memória inscreve-se repetindo, sentindo, revivendo, retrabalhando produzindo gestos, ensaiando. Isso ocorre, pois “Esse corpo/ corpus, não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento rerepresentando” (Martins, 2021, p. 89). E assim “[...] o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente” (Martins, 2021, p. 89).

Se nos atualizamos na repetição, fazemos a transformação necessária para que aquele movimento pertença àquele corpo; fazemos, assim, uma transcrição, incorporando tal movimento à nossa poética. Na dança, memorizamos repetindo os movimentos; lembramos/dançamos nos caminhos de emoções, impressos no presente. Este corpo atento é impregnado de histórias e, ao mesmo tempo, despido, despido para o porvir, pois reinventa também desde seus esquecimentos. Launay (2013) diz:

Sabe-se, atualmente, que a memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente (Launay, 2013, p. 89).

Esses esquecimentos bagunçam a cronologia abrindo a possibilidade de atravessar o pré-concebido. Segundo Launay, a história da dança não pertence a um único tempo e nem decorre de uma linha cronológica com um único sentido. Essa autora sugere que as obras coreográficas seriam suas primeiras intérpretes,

[...] uma luta, um emaranhado de experiências cinestésicas, de imaginários corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras, que cada performance produz na sequência de uma outra (Launay, 2013, p. 89).

Esse emaranhando dançado abandona um tempo cronológico. Como diz Martins:

[...] uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espalha, abolindo não o tempo, mas sua concepção linear e consecutiva. Assim a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes como no depois do instante que a restitui, em evento. Nessa sincronia, o passado por ser definido como um lugar de um saber e de uma experiência acumulativos que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (Martins, 2021, p. 133).

A dança contemporânea é a vertente, a partir da qual meu corpo se ocupou de materializar. É o que percebo desde 1984, do período sobre o qual posso trazer um marco de entendimento de meu corpo, através da coreografia Rythmetron, de Valério Cesio com música de mesmo nome, do compositor Marlos Nobre para o Grupo Phoenix. Foi meu primeiro encontro com uma nova estética, sentindo as possibilidades dessa nova forma de me mover, fazendo um trânsito da técnica clássica, até então preponderante ou quase única no meu corpo. A dança contemporânea opera no meu presente, a partir de diferentes técnicas e estéticas. Nessa contemporaneidade, sigo dançando, sentindo, percebendo todos esses movimentos – os quais são realizados e apresentados, tecendo conexões. Danço, assim, contemporaneamente.

A dança contemporânea, assim como outras artes com essa qualificação, caracteriza-se principalmente por um modo específico de abordar, olhar e conceber arte, enquanto ação política em nosso tempo. Dessa forma, caracteriza-se, mais por uma percepção, por um modo de relação, do que por uma técnica única ou específica de dançar. Por isso, a melhor designação talvez fosse 'dançar contemporaneamente', porque depende menos de um estilo, técnica ou método físico que de um modo de sentir, perceber, organizar, conhecer e abordar o mundo através de movimentos, passos, gestos, imagens, silêncios, pausas (Penna, 2019, p. 31).

Entendo que corpos dançam contemporaneamente. Ao dançar, subvertemo-nos, atualizamos o repertório, reconectando com memórias e esquecimentos em nossos corpos. Esta dança contemporânea, aberta, plural, num tempo em espiral, híbrida em termos de linguagens e estéticas, é renovadora de signos e está em movimento.

Esse corpo que dança o tempo, um tempo encharcado de saberes, constrói um ritual através dos comportamentos na sala de ensaio. O rito do ensaio é constituído de várias etapas, desde a troca da roupa, a conversa solta enquanto massageamos aquela parte dolorida do corpo; a conversa sobre isso e as trocas que nos colocam perto do outro. O aquecimento nos exercícios de cada um são momentos de interação, em que também acontece a revisão da coreografia, as correções e aprimoramentos dos movimentos. Num ambiente de preparação prévia, essa preparação conduz para o ensaio propriamente dito, da coreografia. Nesse ritual, instituem-se e reelaboram-se saberes que se fundem à lógica daqueles corpos. Faz-se um rito prévio na sala de ensaio, nesse ambiente de troca, onde repetimos um conjunto de comportamentos, reelaborando sentidos e aprimorando o gesto, antes do ensaio propriamente dito: “Repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer” (Martins, 2021, p. 96). Assim, “As repetições passam a ser meios para se criarem possibilidades” (Salles, 2008, p. 90).

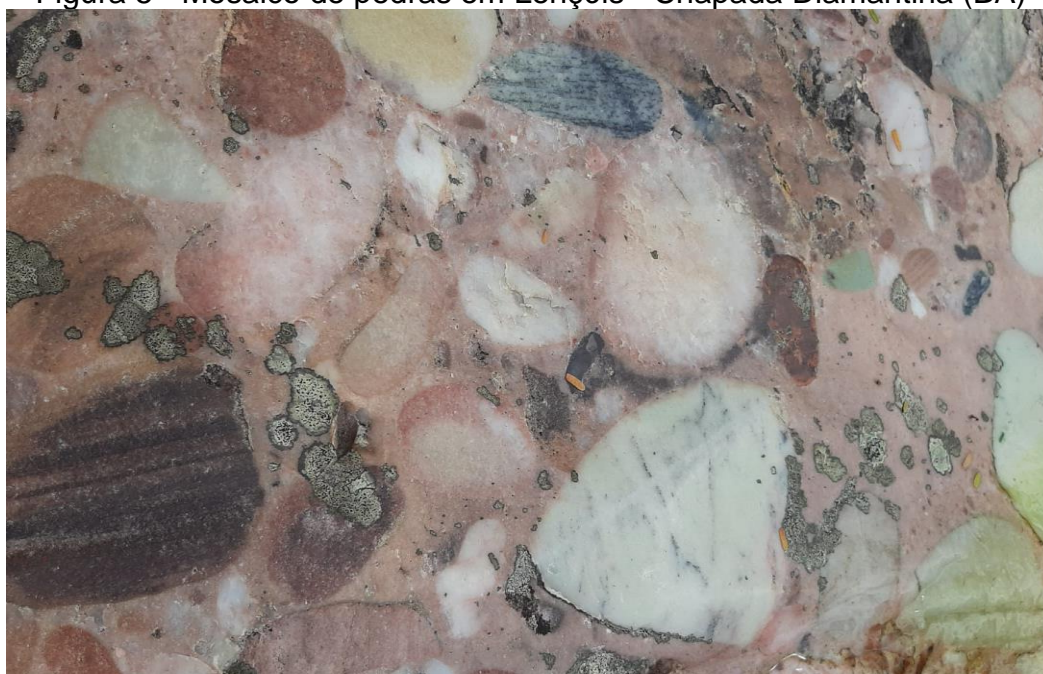
Esse conviver da sala de ensaio institui a repetição nos corpos, produz um ritual, que se atualiza – numa troca entre as pessoas, entre gestos, palavras e movimentos que são assimilados - e que conduz ao que é necessário fazer no presente. Sigamos com mais inspirações, no que Leda Maria Martins afirma: “Assim no âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local ambiente e veículo da memória, (...)” (Martins, 2021, p. 130). Nesse ambiente de memória onde se opera o rito do ensaio, sobrevive o gesto, os rastros e os traços. Percebo que ali também está “[...] uma forma de inconsciente histórico que atravessa a história da dança e permite a volta intempestiva de gestos passados sob múltiplas formas” (Launay, 2013, p. 90).

A sala de ensaio constitui-se num ambiente de memória, num lócus de saberes. A dança é a memória viva, transcriada, revisitada, transmitida em permanente processo, acionando e criando corpos de memória, ambiente de memória. Tudo isso, no intuito de dar continuidade à dança, no presente. Também – e talvez – com o

propósito seguir preservando esses legados. Seguir o que outros, antes de nós, fizeram, para os que vierem depois possam continuar.

Questiono, contudo: onde se localizam esses traços, esses vestígios; a memória? Nos corpos de quem se movimenta, na troca com quem assiste a dança e usufrui a partir de suas referências. A memória nos constitui, nos atravessa, e se manifesta, dançando para fruição do outro, que desperta suas próprias memórias, seus traços e seus vestígios. Num tempo espiralado somos um amálgama de vivências, como uma pedra milenar repleta de inscrições que nos oferece seu traçado singular.

Figura 5 - Mosaico de pedras em Lençóis - Chapada Diamantina (BA)



Fonte: Acervo da autora.

E nos silêncios, nos vácuos, exerço a imaginação, com os sentidos atentos, como quando ouço *Tábula Rasa*⁶, de Arvo Part. Penduro-me em seus silêncios, suas notas seguradas e o silêncio abre a percepção. Provoca um mergulho para a autoescuta do movimento. (Arvo Pärt, 1977).

Como a imagem de um mergulhador em apneia, descendo no oceano profundo: ele se afasta da superfície, ganhando silêncio. O som externo vai desaparecendo e o som de dentro vai sendo escutado. Isso o conduz a um outro universo. Inspirada nessa imagem do mergulhador, intento descrever meus silêncios com as palavras. Silêncios

⁶ Link para *Tábula Rasa*, obra de Arvo Part: <https://www.youtube.com/watch?v=8HON4AswPVk>.

que aprofundam sentidos, vislumbram possibilidades, reiteram memórias. Por vezes, esses silêncios apresentam desafios, como no mergulho onde necessitamos administrar o que é vital, o ar. Trata-se de perceber-se em profundidade e observar-se.

Procurar o silêncio, a auto escuta do que é vital talvez seja a resposta das questões que me conduziram até aqui (final do Mestrado) desde o início da pesquisa. A relevância em respondê-las foi sobreposta pelo movimento das memórias, movimento gerado no acervo das vivências que foi inspirando a escrita.

E, também, os silêncios da trajetória de dona Marina vez em quando foram renovados, espontaneamente, nas ocasiões em que apareceram pessoas que contaram suas lembranças com ela. Essas lembranças reacenderam memórias coletivas, daquele grupo de pessoas que conviveu com dona Marina; também das pessoas que viveram as interações com os espetáculos.

Ainda nas lembranças, percebo que elas nos oferecem várias camadas de reflexão e criação: talvez ali, nesse emaranhado de memórias, façam-se encontros potentes com a nossa identidade. Elas habitam, mesmo que de maneira inconsciente, a nossa sala de ensaio onde produzimos memória, história e conhecimento. São lembranças, portanto, como partes constituintes de nossos processos em dança.

A verdade da arte é, portanto, construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios. Esse processo de construção de verdades revela-se, assim, como um percurso sensível de criação de um de uma [sic] realidade transformada, que tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. A criação pode, assim, ser vista como processo de produção de conhecimento (Salles, 2011, p. 141).

Valem aqui trazer alguns pensamentos, provocando uma reflexão entre imaginação e lembrança: “Imaginar não é lembrar” (Bergson, 2006, p. 49). “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje e experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (Salles, 2006, p. 105). Formatamos um gesto líquido, moldável, em permanente atualização e, na busca de palavras para designar, comunicar, escrever estes processos em movimento, a melhor palavra para designar essa ação é o verbo dançar.

Este capítulo da memória, onde me aproprio de um passado revisitado e por assim dizer reelaborado, dimensionado, conduziu-me à sala de ensaio onde construí e construo a Poética do Suor que a seguir está.

6 CARTA MEMÓRIAS PERDIDAS

Dona Marina,

Dançamos “Memórias Perdidas”, quero te contar, te conectando um pouco com esta obra. Tento fazer um traslado de bailarina do trabalho para espectadora, me vejo sentada na plateia e assisto ao trabalho com as minhas percepções, que são as da cena, para te apresentar a obra. Me sinto em um sonho acordada, com imagens coloridas e vívidas dançadas, banhadas por uma luz cuidada e delicada, que abre uma dimensão para o olhar sob uma trilha sonora que invade os poros. O grupo de bailarinos se move produzindo uma espécie de sonho coletivo, que vai transbordando da cena, como se invadíssemos o sonho alheio e, nessa invasão, vamos tocando as memórias de quem assiste. São conexões de muitas vivências dos bailarinos. Juntos formamos uma memória coletiva, ao dançar, que se renova e se mantém em movimento. Essa reflexão decorre do comentário da Denise Salles, que foi nos assistir. Reproduzo suas palavras:

É impressionante como as memórias e os corpos do grupo se confundem com as memórias e os corpos de quem assiste. Só agora me dei conta do tanto que é autobiográfico para vocês, como coletivo. Na hora o espetáculo me envolveu de um modo que pareceu refletir a minha história e as minhas lembranças. (Comentário via WhatsApp Messenger, 25/09/2023).

Dona Marina, a Denise Sales é professora de russo da UFRGS. Foi ela que achou o teu diploma pendurado na sala da direção do Instituto de Letras na UFRGS. É uma dessas pessoas que tu me aproximaste. Sinto que são lindas estas conexões.

A obra “Memórias Perdidas” é composta de um elenco de reencontros e de histórias partilhadas. Identifico muitas partilhas ao longo da vida. Alguns dos bailarinos estiveram na mesma escola de dança, no grupo de dança da escola, em companhias independentes, em espetáculos, festivais, mostras, viagens, cruzamentos de conexões nos últimos 40 e alguns anos num tempo espiralar. Fomos formando camadas em nós, a partir dessas convivências dançadas e inscrevemos na dança da cidade. Cada qual com sua história foi existindo e compondo uma história em comum, na coexistência. Somos uma árvore genealógica, como descreve a sinopse do espetáculo: “Memórias Perdidas retrata uma família improvável, que se encontra aleatoriamente, identifica-se com seus sonhos, fantasmas, pequenos dramas e

frustrações e, de alguma maneira, segue junta”. É isto, somos uma família unida pela dança, que se encontra na sala de ensaio, comparte no café, no almoço. Ali, juntos lembramos, divertindo-nos com as lembranças, buscamos amigos perdidos nas redes sociais e aquecemos este convívio nesses encontros. No estar junto, renovamos essas lembranças. Observei que, no esquecimento de um, o outro relatava algo com uma certeza inabalável. Assim, cada qual com seu olhar e suas referências, foi compondo uma nova história.

Rossana Scorza

Outubro, 2023.

Figura 6 - Ensaio Memórias Perdidas, no Espaço N, em 07.09.2024



Fonte: Foto de Jonas Floriani.

7 A POÉTICA DO SUOR

*“Eu estou indo-e-voltando sendo em torno das forças vitais.
Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo
que eu serei re-serei novamente.”*

Bunseki Fu-Kiau

Estou agora na rua Riachuelo, 1609, no ano de 1972, de sapatilhas de couro preta, no parquê desbotado da sala de aula de ballet, que cheira a breu e suor. Logo atrás, separado por uma cortina, está o vestiário de onde admiro as “grandes” que não me percebem. Eu as escuto e as observo na preparação para entrarem na sala de aula para ensaiar. Espero minha mãe me buscar. Penso: estas são as bailarinas que talvez um dia serei.

A sala de ensaio na cena da dança de Porto Alegre (do que pude e posso vivenciar) é o nosso lar. É o lugar onde passamos a maior parte do nosso tempo, espaço de laboratório; de encontros, onde se resgatam e constroem memórias com nossos afetivos acervos de movimento. É onde tudo acontece antes do encontro com a plateia no palco do teatro. Neste espaço físico, o bailarino se coloca em estado de escuta e, como diz Spritzer, “Pôr-se a escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar” (Spritzer, 2020, p. 35). Nesse espaço, tecem-se relações, pode-se dizer, internas, com nossas próprias memórias, com o inscrito pela técnica em nosso corpo e pelos aprendizados absorvidos ao longo da vida. São elementos que estão inerentes na sala de ensaio, florescendo no processo de criação que acontece pelas trocas entre o coreógrafo e o bailarino.

Amparo-me na vivência com Ivan Motta, na sala de ensaio, para fazer as observações/ deduções. Por vezes, assumirei a 3ª pessoa do plural, pois me transfiro para a sala de ensaio com os colegas bailarinos, onde construo esta poética. Em outros momentos, falarei na primeira pessoa, a partir da minha percepção singular. Os tempos verbais por vezes se enroscam no pretérito, presente e futuro, não seguindo uma gramática alinhada, mas enroscada na minha tentativa de visualizar os momentos desta escrita agora.

Percebo que o coreógrafo também está enraizado com suas experiências, seus procedimentos de construção do movimento e seu acervo de memórias. Desse modo,

vai informando, traduzindo, sugerindo em palavras, gestos e silêncios, os caminhos, as frases coreográficas, as sensações que serão incorporadas à movimentação no corpo do bailarino. Estabelece-se, então, uma primeira rede de trocas entre o coreógrafo e o bailarino. Esse campo relacional, entre eles, como diz Salles, é “[...] sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo” (Salles, 2006, p. 12).

Permanecemos acompanhados, na sala de ensaio, de nossas bagagens internas, externas e de diversas informações. Isso ocorre em qualquer arranjo nos processos de criação, com o coreógrafo que nos dirige e propõe a movimentação, ou num grupo de bailarinos cocriadores e vislumbro incluso a sós, pois não é minha esta experiência. Para o bailarino, parte do contexto externo é formado pelo espaço físico, pelo chão da sala de ensaio, pela iluminação do local, pela temperatura ambiente. Além disso, a condição climática fora da sala de ensaio nos afeta e nos coloca numa disposição distinta com nossos corpos. Por exemplo, uma noite de sono e sonhos pode nos colocar em prontidões diversas para o trabalho, pode proporcionar um peso diferenciado à movimentação. Numa noite mal dormida, o cansaço pode ser incorporado, ou combatido gerando novas texturas para obra. Os cheiros, os barulhos e a trilha sonora, se houver, penetram em dimensões nos nossos processos de criação. Há múltiplos sentidos, elementos, possibilidades, formando um sistema complexo sensorial e disponível para a relação de troca do bailarino com o coreógrafo e a obra. É um terreno fértil que se gera e, ao mesmo tempo, é gerador, num ir e vir de um rizoma.

Segundo Spritzer, é possível “Incluir, desse modo, o ato da escuta como fundamento da construção de narrativas do que somos e fazemos. (Spritzer, 2020, p. 35). Em suas considerações, segue: “[...] a escuta de si proporciona ao ator a possibilidade de agir sobre seu trabalho em andamento” (Spritzer, 2020, p. 39). Nesse momento de escuta, uma vulnerabilidade atenta nos torna agentes do nosso movimento, otimizando-nos com muita energia física investida e com as sensações que nos alimentam, durante o processo criativo, suamos. O trabalho físico, o condicionamento através de técnicas diversas, fornece subsídio, proporciona alicerce para o processo de criação na sala de ensaio, moldando uma plasticidade em nossos corpos, um modo operante na movimentação, informando ao coreógrafo possibilidades, outro suor.

Essa relação entre coreógrafo e bailarino apresenta uma disponibilidade mútua para o processo da escuta:

Assim, por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa (Spritzer, 2020, p. 3).

Então, penso uma poética do suor do bailarino, do fazer, do estar presente, que legitima o trabalho em conjunto com o coreógrafo. Apreendido sob a escuta recíproca entre os agentes bailarino(s) e coreógrafo(s) incorporando funcionamentos e comportamentos, formando um acervo de modos disponíveis para os trabalhos. Pode-se dizer que o estado de escuta do bailarino e do coreógrafo instaura o processo criativo acompanhado do suor. “Escutar, desse modo, é deixar permeável ao outro. Seja o outro espectador, *partner* de cena ou o espaço mesmo da encenação” (Spritzer, 2020, p. 37). Isso se verifica numa dinamicidade, que, segundo Salles, “[...] nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (Salles, 2006, p. 12).

A repetição, o treino e a lapidação infinita dos movimentos são trabalhos de regressão e progressão, crítica e autoavaliação do processo criativo entre bailarino e coreógrafo. Dessa interação estabelecida, decorre “[...] uma proliferação de novos caminhos: provoca uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra” (Salles, 2006, p. 26).

Este trabalho intenso da repetição e lapidação dos movimentos fez desta bailarina uma árdua trabalhadora do corpo. Fui me produzindo em um histórico de muitos ensaios, durante a vida, um roteiro de trabalho introjetado, em que repetir é caminho para a minha dança na sala de ensaio. Ao iniciar os ensaios de uma nova obra, comumente tive dores em partes do corpo, geradas pela repetição das novas movimentações, levando um tempo de adaptação à movimentação da obra. É no trabalho da repetição que me reorganizo cinestesticamente às novas exigências, condicionando o corpo para a nova obra. Neste período da aprendizagem coreográfica, muitas vezes me excedi, desprezando percepções, sensações e avisos que o corpo emite, em busca deste aprendizado coreográfico. Percebo, no entanto, que à medida que avançam os ensaios, desenvolvo um condicionamento específico

para aquela obra. Assim, fui ao encontro de mais entendimentos somáticos necessários para manter o trabalho físico confortável para os ensaios. Ilustro esse pensamento com o entendimento de Shusterman (2012, p.143):

De fato, a dor em si – uma consciência somática que nos informa de feridas nos impele à procura de um remédio – fornece uma clara evidência do valor da atenção que cada um dá ao seu estado somático e às sensações. O cuidado de si melhora quando uma consciência (*awareness*) somática mais aguda nos alerta para os problemas e para os remédios mesmo antes que os desgastes da dor tenham começado.

Com a passagem do tempo, há o aparecimento das limitações, do desgaste específico do trabalho da bailarina e do inevitável envelhecimento para quem permanece. Por outro lado, percebo que se acumulam sabedorias e entendimentos, neste corpo que tem memória cinestésica e passa a respeitar os novos limites, ouve melhor as demandas físicas lideradas por estas limitações que se estabelecem. A escuta da dor ensina e sinaliza os limites. Superá-los, e como superá-los, pode ser uma opção ou não para cada corpo.

Enfrentados os desafios de ensaio de uma obra, chega o momento em que a obra deve ser acabada, o momento em que queremos ir ao palco, entregar um resultado. Iniciamos uma nova etapa de diálogo com a plateia e tudo que envolve o palco - um outro suor. Há também os diversos fatores externos e condições de trabalho, que determinam a hora da estreia: como as datas que temos para a apresentação, a disponibilidade do local de ensaio, as agendas de ensaio dos integrantes do trabalho e questões de ordem financeira são limitadores e propulsores do nosso dia a dia do dançar/fazer. Assim, vai chegando a data e vamos ajustando a obra, no tempo que nos resta. Por vezes, sinto que tudo desemboca numa dinâmica de ajustes, para chegarmos ao momento da apresentação. A apresentação, ir a cena, dividir com o público é um marco no processo da obra. Quando a troca com a plateia acontece, desencadeia-se um processo que desvela, amadurece, consagra, traz ritmo, intensidade e uma nova percepção com entendimentos que são incorporadas à obra.

Segundo Bergson, “Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” (Bergson, 2006, p. 284). Nesse marco do processo que é o momento de troca com a plateia, o bailarino e o coreógrafo incorporam estas percepções que participam da memória da obra,

atualizando e seguindo em processo. As percepções revelam-se na duração da cena: peso, textura, velocidade, pausa, desenhos, entre tantos predicados que possam ser traduzidos em palavras e outros tantos que se constroem e evaporam a todo momento. As percepções sinalizam observações para a composição para a rede de indivíduos que assiste a obra, participando “de fora” (nomeio: o ensaiador, o diretor, o iluminador, o figurinista). Recheio a espessura que alimenta a duração dessa percepção com as observações para a composição: luz, som, colocação dos bailarinos no palco, entradas e saídas, movimentação dos conjuntos um sem fim de ajustes que esta percepção de fora da cena possa oferecer. Isso, pois a perspectiva da cena palco – fora da sala de ensaio, renova os conceitos da obra. São outras escutas.

Esse estado de escuta e suor tem um foco, que é a criação artística em dança. Trata-se de um foco produzido na sala ensaio, proporcionando interações diversas. Enlaço minhas percepções às palavras de Salles (2006), para reiterar: “[...] interações tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente” (Salles, 2006, p. 19).

A sala de ensaio é o espaço das práticas, é o lugar, é o ambiente no qual elaboro, estudo as coreografias e passo a maior parte do tempo - talvez a maior parte do tempo da minha vida. Trata-se de um universo. É lá que me relaciono, reconheço modos de trabalho, incorporo repertório, memórias, trejeitos, comportamentos e funcionamentos nas trocas sem a palavra.

Por vezes, convidamos parceiros da arte, que se disponibilizem a olhar o processo, no momento de maturação em que se encontra, para trazer suas contribuições. Assim, abrimos a sala de ensaio, nossa casa e nossos corpos, expondo nossa precária fragilidade enquanto inacabados, fazendo com que fermente e movimente a obra. Essas interações múltiplas com o outro desestabilizam as certezas e apostam na ampliação das redes de criação (Salles, 2008). Isso proporciona uma expansão para o olhar da obra.

Não me interesso só por aquilo que é meu ou não me contento com aquilo que é meu; ao mesmo tempo, aquilo de que me aproprio é por mim transformado, de acordo com minhas buscas, que se cruzam com as propostas do grupo (Salles, 2008, p. 44).

Proporcionamos ao processo atualização, renovação e, também, descarte de partes, enxugando-o. Nessa relação com outro, repensamos, redimensionamos, incorporamos algumas informações; outras ficam latentes para o próximo ensaio. Acolhemos o que, naquele momento, temos capacidade de acolher e o que faz sentido acolher. Neste processo de interlocução, no entanto, legitimamo-nos, cavoucando-nos numa espécie de espelho que o outro nos proporciona.

Nessa etapa, tornamos a sala de ensaio nosso palco. Por vezes, a roupa de ensaio cede lugar ao figurino da cena. Adequamos o espaço para o conforto de quem nos assiste, atendendo à necessidade da troca, possibilitando um novo olhar sobre a criação e nossas certezas até então. Desde o momento em que convidamos esse olhar externo para a obra, desde a preparação da sala de ensaio, já está iniciada a interlocução, já nos colocamos na intenção de troca. Colocamo-nos abertos e incorporamos informações.

Constituímos, assim, sistemas abertos, com uma complexa rede de inferências, onde há signos prévios e futuros (Salles, 2006). Esses signos conversam com a memória e permeiam histórias, ao mesmo tempo em que fazem histórias que serão transmitidas no seu fazer, no seu dançar, comunicando ao outro permeável. Quem assiste dança junto, coreografa, interage, ilumina, coloca o som, estende o linóleo. Isso faz de todos participantes do processo de dançar/fazer história e memória, interagindo numa rede complexa, livre e permeável do processo criativo.

Podemos dizer que as coreografias são um ecossistema que conversam com outros ecossistemas e assim ampliam provocam, interferem, criam, comunicam, enfim geram um universo de interações e produção de memórias. “Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca” (Salles, 2006, p. 26). A coreografia, os movimentos desenhados no espaço para comunicar, envolve toques macios (ou não) em lugares sensíveis, despertando sensações a quem se propõe dançar e apreciar.

Trata-se, assim, de um emaranhado não linear de tempo e de espaço, confundido com o corpo, que atualiza, faz acontecer e dança. Para Spritzer “[...] sons

e silêncios têm a capacidade de sensibilizar o ouvinte de forma a provocar suas fantasias e imaginação” (Spritzer, 2020, p. 37). Apropriando-me, faço analogias, dizendo que movimentos e pausas têm a capacidade de sensibilizar o espectador, torná-lo ouvinte pelos poros e pelos, provocando suas fantasias e imaginação. Para isso, é preciso dar-lhe tempo. São memórias e sensações que vão descolando do universo interno. Essas memórias e sensações permitem movimento. “O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento do próprio observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica imediata” (Dantas, 2020, p. 107).

Na sala de ensaio, durante o processo de criação, o corpo em movimento atualiza memórias. Temos um repertório de caminhos de movimentos, que é pré-existente e que se manifesta organizado e repetitivo – são padrões que nos constituem. Nosso repertório de nossos corpos treinados pode ser uma movimentação de braços, uma forma de conduzir o quadril, um gestual que se desenha e nos identifica enquanto bailarinos. Estes movimentos devem ser provocados pelo coreógrafo, por ideias de movimentação propostas para que surjam novos caminhos de movimentação e de percepções. É um desafio sair de nossos padrões de movimentação sistêmicos, inscritos a partir de diversas técnicas de dança.

Posso reproduzir modos de fazer de outros bailarinos. Reconheço, pelo modo que se movimenta, quem se movimenta. Pareço possuir registros visuais, cinestésicos, do outro que se impregna em mim. Por esta observação, intuo que os corpos, no acúmulo da passagem do tempo, são formados de camadas de aprendizados de várias gerações egressas, podendo transparecer traços de informações, saberes que não vivenciamos presencialmente, mas que vieram na transmissão de conhecimento, através das trocas que foram sendo agregadas. Assim a poética é revigorada, reinventada e carrega conhecimentos geracionais. Dançar é um modo de estar no mundo contemporaneamente e me instiga continuar.

Por vezes, uma nova proposta de trabalho coloca-nos em um momento de desaprendermos o que temos referenciado em nossos corpos para apreender novos caminhos. “Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos” (Dantas, 2020, p. 93). São momentos de resistência para o desconhecido, pode ser um processo dolorido nem sempre identificado e revelado como tal, mas pode denunciar uma reprogramação corpórea onde as bases técnicas e estruturais existentes serão

redefinidas. Para isto, é necessário um tempo de trabalho e suor, um entendimento de como colocar a serviço da obra o que está inscrito no corpo. Como diz Salles,

Havia questionamentos no ar sobre a resistência oferecida pelo corpo (e a consequente manutenção em território conhecido), ou seja, sobre o fato de o corpo não se colocar disponível para abalo de seus hábitos; no entanto, essas dificuldades não eram sempre tornadas explícitas. Nesses instantes, duas questões pareciam estar em jogo, a indisponibilidade para mudanças e a dificuldade de fazer reflexões sobre o processo pelo qual eles estavam passando (Salles, 2008, p. 45).

As trocas com o coreógrafo do trabalho e a nossa atenção interna e externa são fatores que nos colocam nesse processo desconfortável, num primeiro momento, em adequação.

Às vezes, não achamos disponibilidade interna, nem condições físicas ou técnicas. Então, talvez, devamos interromper por um tempo a continuidade do trabalho, para nos permitir entender em qual momento de maturidade estamos para desfrutarmos do que é proposto. Nesse sentido, pode ocorrer de necessitarmos tomar um tempo, que pode ser o tempo de um café ou de um dia para o outro, independentemente da duração, um tempo para aquela experiência consolidar de alguma maneira. A duração de Bergson: “O universo dura. Quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (Bergson, 2006, p. 8). E nesta duração criativa para elaborarmos o novo, apelamos para a intuição, que nos leva para esse conhecimento íntimo, uma atividade-meio de nos conhecermos, nos ouvirmos, onde fazemos uma apreensão de nós mesmos, elaboramos os signos. Trata-se de informações novas que, na verdade, são atualizações, na busca de sentido novo para o que inscrito está no corpo, num trabalho resiliente de escuta e troca.

A duração, sequência ininterrupta de momentos diferenciados, assim como a vida, comporta-se em fluxo contínuo, cheia de emoções e sentimentos. Na sala de ensaio nos aprofundamos nesse fluxo, estudamos, a fim de ir para a cena, enfrentando nossas dificuldades.

Salles, aproxima-se, especificamente da dança na 3ª edição de *Crítica genética em ação*, apresenta o projeto *Um diálogo possível* e acompanha o processo de criação da Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo onde existia,

[...] a necessidade de questionamento de modelos de atuação e a consequente busca de modos de romper com uma matriz codificada ou um corpo com memória cristalizada. Desse modo, o que se propunha era o abalo de uma tradição vivenciada pelo corpo dos bailarinos (Salles, 2008, p. 42).

O questionamento de matrizes codificadas necessita disponibilidade para ouvir o outro, alimentar-se do outro e ser tirado da estabilidade, descolando do conhecido. Enfrentar as dificuldades e renovar modelos existentes de trabalho traz outra visão para a obra e os ensaios. (Salles, 2008).

Como observa Dantas, “É um processo algumas vezes longo e penoso, em que as dificuldades parecem, em alguns momentos, insuperáveis. Errar, quase sempre, faz parte do formar, e por isso formar é também aventurar-se, arriscar-se” (Dantas, 2020, p. 93). Durante o processo de ensaio, muitas certezas são questionadas. À medida que as dificuldades surgem, lógicas e repertórios de movimentos novos colocam-nos em suspensão, em atenção, tornando esse um momento de aprendizados. É como na sala de aula, em que, além do condicionamento físico, estamos construindo narrativas corporais. A repetição é ferramenta presente no aprendizado. Quando estou na condição de ensaiadora, necessito que o bailarino repita, para que perceba seus caminhos, e eu, por um caminho sinestésico, conecto-me com seus movimentos, a fim de contribuir para sua execução. Quando é uma coreografia de conjunto, necessito visualizar uma unidade através da energia despendida, dos caminhos dos movimentos que compõem a frase coreográfica, da musicalidade dessa frase (com ou sem não música). Para isto, os bailarinos precisam estar disponíveis para este encontro.

É nesta busca da unidade da cena do grupo, no processo, nesse espaço incerto, na vulnerabilidade, na “[...] beleza da precariedade de formas inacabadas [...]” (Salles, 2011, p. 159), que trabalhamos e onde nos debruçamos a instigar o movimento, onde a criação aparece. Busco debulhar as frases coreográficas, entender de onde elas saem nos corpos, buscando preservar a construção do coreógrafo nos movimentos dos bailarinos. São processos coletivos de busca e construção da unidade de sentidos para a cena. É lindo ver se desenvolver estas conexões que movem os bailarinos na cena.

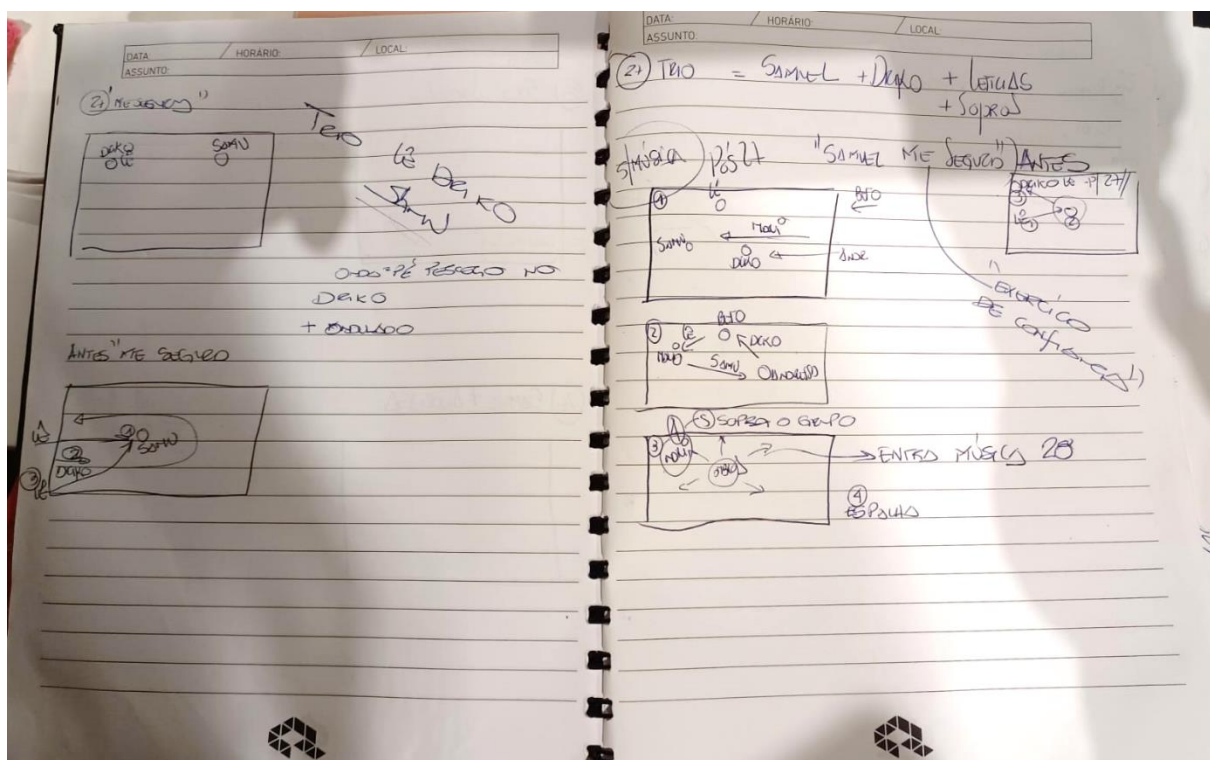
Este trabalho de ser ensaiadora me permitiu pensar sobre a cena, desde outro lugar, como, por exemplo, a luz (iluminação cênica para a dança), prática que não tenho presente no meu fazer. Dou-me conta que meu trabalho de bailarina me coloca

distante desse elemento da composição. Como ensaiadora e com um olhar sobre a coreografia, alongo minhas possibilidades e olhares, incorporo este elemento, pois não vinha atuando ativamente sobre ele. A luz recorta, tempera, acalora, aprofunda dança. Ilustrando, trago a reflexão de Luciana Paludo sobre o seu trabalho, Você tem duas escáfulas:

Meu corpo divide a ação com sua própria sombra. A sombra é uma espécie de ausência; ausência de massa corpórea – só forma, disforme e aumentada à minha esquerda. Um espectro que revela vagamente a parte não mostrada do corpo. O paradoxo dessa imagem sem massa da sombra é que a mesma só se pronuncia com a presença de seu referente, à incidência da luz. (Paludo, 2006, p. 96).

Quando ensaiadora, auxilio-me do desenho no papel. Faço anotações como uma extensão do pensamento, do imaginário. Desenho também ativamente na mente. Necessito colocar espacialmente elementos da cena, distribuo bailarinos, ilumino-os, reorganizo-os. E, sentada na plateia, me distancio. ampliando a perspectiva de visão para analisar os conjuntos na cena e preservar as intenções da obra.

Figura 7 – Caderno de Anotações Ensaio – Obra: Sopros de Ivan Motta, ano 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Na condição de ensaiadora, percebo que, ao longo dos anos, desenvolvi um jeito de proceder. Trabalho por camadas, acesso às demandas prementes dos bailarinos, deixando espaços para o diálogo. Depois, busco a unidade de intenções do conjunto e vou entrando para as correções técnicas efetivas de execução dos movimentos, provocando a construção conjunta, em seus caminhos possíveis na coreografia, sempre preservando a obra do coreógrafo, suas intenções. A transparência do bailarino permite que a ensaiadora debulhe seu movimento. É colocar-se vulnerável para a troca, podendo aprofundar-se nos detalhes para consolidar o dançável. Talvez uma característica do fazer/dançar, na sala de ensaio, é estar numa posição precária, vulnerável, no limiar, no suor da repetição do movimento, por vezes na exaustão. Trata-se de estar inacabado, estar em processo, em estado de atualização, cavando devires. Encontro-me no depoimento de Honora Fergusson à entrevista de Elenora Fabião: “Você fica muito exposto e vulnerável diante da audiência, e, na verdade, você não atua bem a não ser que esteja vulnerável. Se você perder a vulnerabilidade não será um bom ator” (Fabião, 2020, p. 325).

Este estado de vulnerabilidade entre a ensaiadora e os bailarinos considero um caminho de conexão delicado, que vai ao encontro dos processos singulares de cada bailarino exigindo escuta. Através desta função de ensaiadora, estendo a compreensão sob meu corpo e meus fazeres.

Esse jeito nasceu das inferências da observação da sala de ensaio, de processos criativos enquanto bailarina, enquanto ensaiada, coreografada e dirigida. Decorre da apreciação de modos de fazer que resultam num modo de gerir o ensaio, para revelar o possível e o que não é possível. Corresponde a uma condução própria, no sentido de conduzir os bailarinos para a obra. O fim é a obra de dança.

Vale dizer que, durante minha vida, presenciei e vivi processos de ensaio pouco construtivos enquanto bailarina. Observei modos de conduzir por vezes desrespeitosos e dolorosos, marcados por condutas de um tempo passado. Hoje percebo um maior entendimento e respeito aos corpos que dançam. Estes entendimentos a mim se apresentaram a partir das práticas somáticas. Trata-se de um entendimento integral, conectado com as minhas vivências, considerando a intuição e o sensível onde me aproprio do meu corpo e do que quero dançar. Este autoconhecimento, como um cuidado de si, possibilita romper com a hierarquia na relação do professor-aluno, coreógrafo-bailarino, estabelecendo maiores diálogos

com trocas horizontais. Assim, creio que as práticas somáticas contribuem para estas mudanças de conduta.

Então, a sala de ensaio na cena da dança de Porto Alegre (do que pude e posso vivenciar) é o meu lar, também minha CASA externa (que definirei no capítulo seguinte). É o espaço de escuta, de encontro, da percepção, do aprendizado também a partir do outro. Espaço do treino, da lapidação infinita dos movimentos, da repetição e renovação de repertório. Ali onde há o enfrentamento das dificuldades, onde o frágil e o precário atuam, onde se questiona as certezas, as técnicas, os padrões de movimento estabelecidos.

Local de atualização de memórias pelo corpo em movimento, promovendo saberes. A minha CASA interna (que também definirei no capítulo seguinte) cheia de camadas é onde flui a poética do suor. “Então, suas ideias e novas anotações surgem” (Fabião, 2020, p. 321). E com Fabião digo: Suei muitas palavras.

Figura 8 - Ensaio de Memórias Perdidas no Espaço N, em 07.09.2023



Fonte :Jonas Floriani

8 PALAVRAS DE UM 'QUASE EPÍLOGO'

“A carta é um jorro improvisado de palavras, muito próxima
nisso de uma oralidade errante...”

“As cartas são textos híbridos e

rebeldes a quaisquer identificações genéricas.”

“Enquanto discurso para o outro, a carta parece dever resistir
ao bloqueio do solipsismo e à inércia entrópica que sempre ameaçam
mais ou menos as escritas de si.”

“[...] escritos no prazer e para o prazer, e que não se ajustam

em sua trivialidade profana e seu polimento conversacional [...]”

Brigitte Diaz

Hoje, domingo, depois dos espetáculos Novos Velhos Corpos 50 +, sinto meu corpo trabalhado pela cena, com o peso de um cansaço bom, de uma tensão-excitação, da emoção deste especial momento da celebração, que é estar na cena em grupo, do me dispor, do oferecer à obra, ao público, aos parceiros de palco.

Acordei com desconforto no tornozelo esquerdo. Mexo, espero, percebo, massageio, alongo e escuto o corpo. Agora, nesta etapa da vida, a percepção e o cuidado são maiores do que antes. A escuta do corpo está mais aprimorada, o corpo mais falante e, assim, sensível e permeável. Existe um saber intrínseco, que vai naturalmente se manifestando, no e pelo corpo. Um saber que vou ouvindo e acolhendo: atendo, me movo, ofereço uma bolinha, num lugar mais tenso.

A energia que percorre o corpo, pós-espetáculo, tem certa distinta intensidade e peso. Vêm à tona sensações de momentos do espetáculo. Por vezes, revejo cenas banhadas da luz da cena, compondo as breves visões. A lembrança percorre uma profundidade atemporal. Ontem, particularmente, percebi um tempo distinto, enquanto assistia aos colegas dançando. Parecia que estava há muitas horas ali assistindo, absorta, junto na cena, aguardando a vez de entrar na cena. Os músicos e a trilha ao vivo proporcionam uma nova camada especial neste trabalho. Abre-se outra percepção, mais uma interação na composição.

Um estado de completude percorre o corpo, pós-espetáculo. Uma sensação boa, de um corpo marcado pelas trocas afetivas, que se estabelecem com o grupo na

cena, e pela recepção da plateia é a legitimação da obra, fruto de uma troca íntima, sensível e sem palavras. Sem dúvida, esta condição corpo-pleno de sensibilidades é alimento para as próximas etapas de ensaios, para as próximas apresentações. Trata-se da composição de marcas boas de um processo.

Essas sensações que não controlo e que me invadem preenchendo oferecem uma dimensão de peso ao corpo, uma ressaca boa, um desfrute. Sensação de estar trocando o melhor que tenho a oferecer, da melhor maneira, dançando.

Novos Velhos Corpos 50 + é um presente que ganhei, algo novo para mim. Entrei para o grupo em um processo de concepção da obra já finalizado, para substituir um dos integrantes que estava machucado, e fui “adotada”. Ganhei este convite presente, e tem sido um aprendizado da leveza, de um trabalho de deleite, de uma intensidade profunda, um novo ritmo, macio, maduro, belo, prazeroso. Trata-se de uma experiência de me reconhecer entre pessoas com quem ainda não tinha dividido a cena. Pessoas de quem admiro as trajetórias, os modos operantes, as personalidades. Sinto uma unidade de afeto nesse grupo que convive e faz história há muito tempo juntos, pessoas em sintonia. Sinto que compartilhamos vidas!

03/09/2023

Escrevi este epílogo no momento do Exame de Qualificação, ainda sem ter a dimensão do que estas palavras traziam para a pesquisa e que rastro percorria no meu corpo. Agora, pensando no que escrevi no texto acima, identifico um estado de emoções e de sensações, gerado pela vivência do improviso que a estrutura do espetáculo Novos Velhos Corpos 50 + oferece. Trata-se de uma cena semifechada e semiaberta, onde há espaço para compormos. E neste espaço de composição sinto que emergo. É um exercício de liberdade de criação, um frescor para a movimentação com a leveza de renovar no instante.

Esta experiência do improviso fez a vez. Caçou o fio da memória, perseguiu o rastro do improviso em meu corpo. Nem tão consciente assim, delineou um ambiente onde rememorei, coloquei-me em experiência, analisei e apropriei-me desta camada de dança em mim. Um percurso da pesquisa em arte, colocando-me atenta, perceptiva aos experimentos que relato no capítulo a seguir, *Nem Tão Improviso Assim*.

9 NEM TÃO IMPROVISO ASSIM ...

SOBRE UM ANSEIO DE DANÇA, UMA URGÊNCIA DE DANÇA

Pois a casa é o nosso canto do mundo.

Gaston Bachelard

Em março de 2024, deparei-me com a percepção de uma passagem de tempo, do passado para o agora, um deslocamento da minha história ligada à história da Marina Fedossejeva. Foi um dar-se conta das danças que permeiam meu cotidiano, minha urgência em estar dançando. Neste capítulo, faço uma operação de observação no presente, através de processos gravados em vídeo. Coloco-me em prática, conto e registro, nestes vídeos, o que produzi e venho produzindo. Agora a sós. Distancio-me de alguns autores que até aqui me auxiliaram, mas que, de alguma maneira, estão imersos, espiralados, introjetados no meu pensamento. Busco o Ivan Motta, como um interlocutor do trabalho; é a quem confio esta intimidade a sós.

Farei um retrocesso temporal até a pandemia do Covid-19, quando este processo de registro iniciou (pois, dançar sempre dancei, nem sempre me registrei dançando). Ilustro com fotos captadas destes vídeos e coloco seus links no rodapé. À medida que fui recuperando os vídeos e os organizando, nasceu uma análise descritiva deste material. Observo o que é relevante desses registros e as escolhas que faço: os espaços físicos e como eles afetam os meus deslocamentos espaciais. O posicionamento da câmera, a importância da música para a minha dança e o trabalho solitário de operar em diferentes posições perante a obra, filmando, produzindo, analisando. Tudo isso envolve uma trama de aspectos que me ofereceram a possibilidade de construir olhares distintos.

A análise que faço é baseada nas lembranças das sensações geradas e mediadas pelo material gravado. Sua estrutura foi inspirada no Capítulo 6, da dissertação de Gabriela Schons Ludwig, intitulada: De uma Bailarina para um andançarino: Investigações do Gesto na Obra “Co És”, de Rui Moreira.

1. Dimensão Espacial – os espaços físicos e como eles afetam os meus deslocamentos espaciais ou meu corpo no espaço e desenho coreográfico.

2. Elementos da Cena - compreendendo um **não figurino**, pois uso a roupa do dia e suas possibilidades para me mover. Tenho um hábito de vestir roupas confortáveis. Assim toda a vestimenta passa ser um **figurino**. Faz parte desses elementos, também, o **cenário**, envolvendo as escolhas dos locais de filmagem; a **luz** produzida pelo momento do dia em que filmei; e a **trilha sonora**.

Neste capítulo, criei o conceito operatório que denomino CASA, estando a palavra casa em caixa alta, o que expressa a potência de um lugar de acontecimento de afetos, de acolhimento, de liberdade, de dança. Nomino CASA externa, como a casa dos meus pais e também a sala de ensaio - o lugar onde pratico, onde me acolho para me colocar em prática, ali onde produzo um estado de estar para ensaiar. Refiro como CASA interna o que habita em mim e o que carrego neste corpo em movimento. As camadas de vivências, a poética do suor. Nesse território existencial, é possível um encontro com o que há de singular e genuíno. Encontro entendimentos na casa de Bachelard que me ajudam a escrever:

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa (Bachelard, 2000, p. 36).

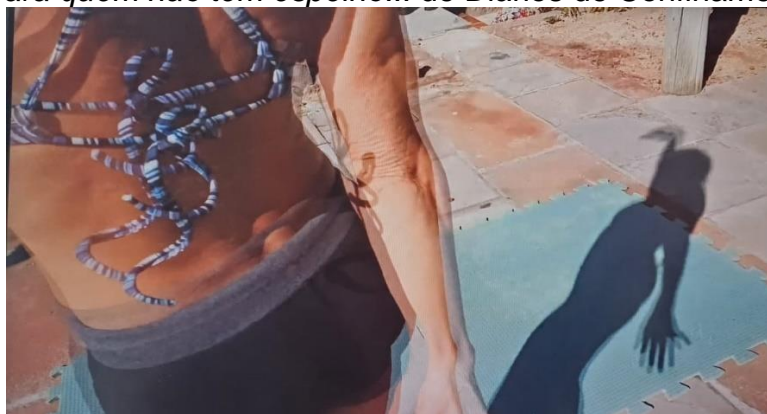
Numa série de tantos vídeos, identifico um hábito que começou a se formar na pandemia da Covid-19, em 2020, o de gravar-me em vídeo. Essa prática iniciou a partir da proposta da Cia H, quando não podíamos nos encontrar. Então, foi sugerido pelo Ivan Motta que cada bailarino, em seu isolamento, produzisse um vídeo de dança caseiro para compartilhar. O conjunto dos vídeos deu corpo ao *Diários de Confinamento da Cia H*⁷ (Scorza, 2020).

Produzi o vídeo com a câmera do celular, que foi colocado num suporte para carro e preso na corda do varal, do pátio da casa de Imbé, onde permaneci por alguns meses na pandemia (no canto direito da tela, pode-se ver uma sombra do celular projetada). Trabalhei em parceria com minha sombra, refletida pelo sol no tatame

⁷ Link de vídeo *Para quem não tem espelho...* produzido para Diários de Confinamento da Cia H, em maio de 2020, em Imbé-RS durante a pandemia: <https://youtu.be/8DiFQSBJoIM?si=3wwOUBYQZSzOCWnG>

verde, no chão. Ao som da música, fui me movendo e, por vezes, as minhas costas tomavam a cena junto com a sombra. A seguir, imagens captadas do vídeo.

Figura 9 - *Para quem não tem espelho...* de Diários de Confinamento da Cia H



Fonte: Acervo da autora.

Este vídeo *Para quem não tem espelho*, produzido para *Diários de Confinamento da Cia H*, foi veiculado nas redes sociais. Identifico a produção como uma camada de minha vivência em dança, uma produção solo, deste dançar de todos os dias em casa, na cozinha, no corredor, no carro. Trata-se de prática que sempre teve presente e, nessa experiência, foi registrada e agora é reconhecida como

material desta pesquisa, de identidade. O vídeo expressa essa dança que me conecta e acalma meus anseios do dia a dia.

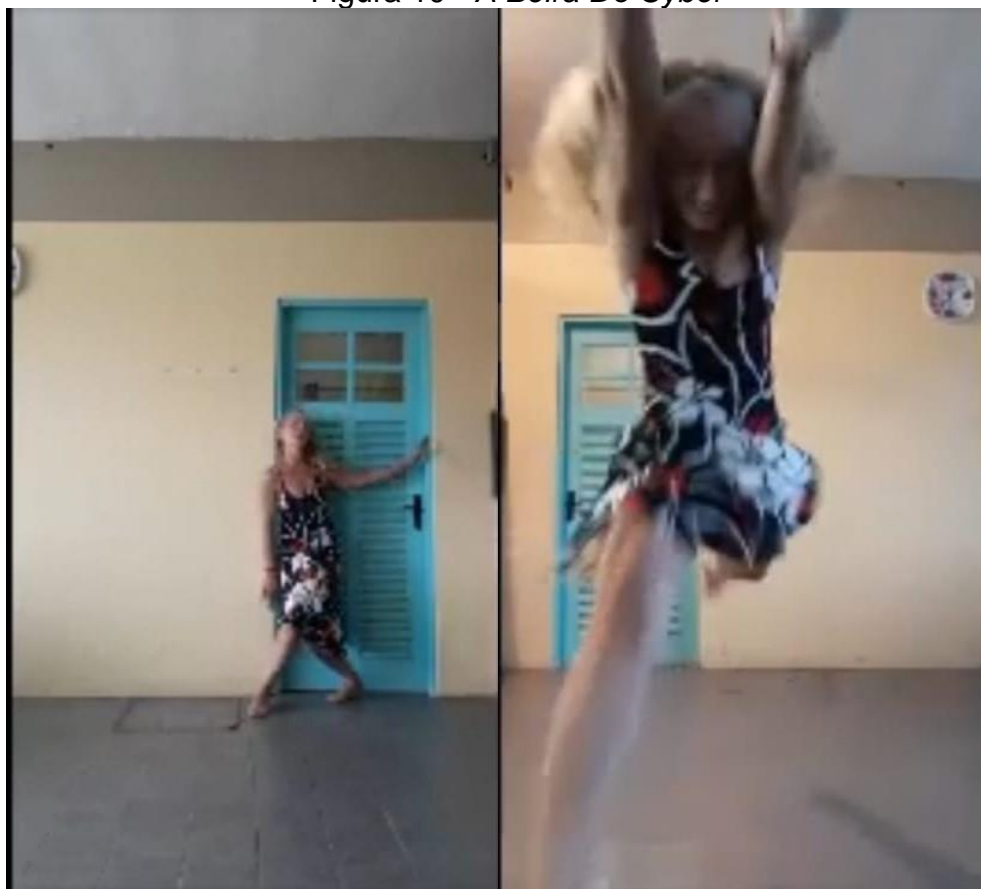
Na pandemia, o registro de vídeos pela comunidade da dança virou uma prática cotidiana, assim como diversas apresentações ao vivo nas redes sociais. A situação era extrema, pois estávamos em isolamento social, sem contato com colegas e o público em geral. Foi uma movimentação de todos os cantos da terra, um jeito de continuar trabalhando, fazendo trocas. Diversas companhias de dança abriram suas câmeras de casa, para compartilhar, de forma gratuita, espetáculos e aulas gravados e ao vivo. Houve ampla pulverização dessas produções nas redes sociais. Filmagens em qualquer cômodo da casa, na intimidade do lar. Identifiquei-me, então, com esse jeito de fazer despojado, cotidiano, urgente – era meu o improviso, *nem tão improviso assim* que eu fazia sem registro. E a partir deste vídeo, grifo o momento de registro desta camada de vivência.

Neste anseio de permanecer em movimento e para participar do Dia Internacional da Dança, no dia 29 de abril de 2020 - na reclusão da pandemia, produzimos - eu, Tisi Rangel, Gélson Forte e Mônica Dantas - o videodança *À Beira Do Cyber*⁸, mantendo-nos em conexão. (Scorza, 2020). Lembro aqui que nos conhecemos desde a década de 1980 e já fazia alguns anos que nos encontrávamos no grupo de *WhatsApp*, intitulado o Grupo de Risco. A ideia do vídeo era que cada um de nós, a partir da porta de nossas casas, criasse uma movimentação. Nossas portas estavam distantes: em Imbé, a minha; em Istambul, a da Tisi; em Porto Alegre, a da Mônica; e em Florianópolis, a do Gelson. Lembro-me que, no dia em que gravei, estava frio e chovendo muito. Usei uma porta verde interna e interagi com a câmera, como se fossem meus colegas de vídeo. A proposta do figurino era o vermelho, e eu tinha apenas um único vestido com manchas vermelhas, naquele momento de isolamento. Cada gravação era um ensaio, uma passada⁹. Eu as revia a cada vez, produzindo uma autocrítica para a próxima. A sensação dos pés descalços, no piso frio, me acelerou (para esquentar), me aqueci em muitas repetições, sentindo o suor gelar e, assim, produzi muitas gravações, até escolher a que compartilharia. A seguir, imagens captadas do vídeo *À Beira Do Cyber*.

⁸ Link vídeo: *À Beira do Cyber* produzido para o Dia Internacional da Dança de 2020: <https://youtu.be/0WvltRpTztk?si=0uUjneAxj3bzd1QU>.

⁹ Passada é termo usado na dança quando executamos a coreografia sem correções.

Figura 10 - À Beira Do Cyber



Fonte: Acervo da autora.

Voltando a Porto Alegre, e com as vacinas do Covid-19 disponíveis, pudemos iniciar os ensaios da Cia H, com máscara e todos os cuidados, mas as salas de espetáculo não estavam liberadas para receberem o público. Assim, em 2021, para a comemoração dos 25 anos da Cia H, *produzimos a Mini Dance Série – Caminhantes*, gravada no final de 2020, ao ar livre na estação férrea desativada de Porto Alegre. Entre a estrutura da estação, cada bailarino compôs sua movimentação, captada pela câmera do Driko Oliveira. Nasceu ali a minha coreografia *Fuga z*¹⁰. (Scorza, 2021). Para a movimentação, Ivan Motta entregou-me uma mala, no abandonado prédio empoeirado. Também transitamos pelo pátio, com a vegetação crescida da estação da RFFSA, oferecendo muitas criativas interferências. A não preocupação com a câmera colocou-me em uma condição distinta das anteriores, onde eu me ocupava com todas as etapas da produção, figurino, posicionamentos. Agora, eu dançava e a câmera, pelo olhar, do Driko, selecionava os ângulos. A seguir, imagens captadas do vídeo. Conexão ou não, o figurino escolhido pelo Ivan Motta era vermelho.

¹⁰ Link vídeodança *Fuga z* da *Mini Dance Série Caminhantes* –: <https://youtu.be/Ze1ZLy7QLVA>.

Figura 11 - *Fuga z - Mini Dance Série – Caminhantes*



Fonte: Acervo da autora.

Figura 12 – Fuga z



Fonte: Instagram (2024).

A reconstituição desta linha de tempo dos registros em vídeo foi despertada com a orientadora Luciana Paludo, em 18 de abril de 2024, quando lhe mostrei alguns vídeos, que haviam sido produzidos em fins de abril de 2024. Depois, houve um primeiro escrito, fruto de anotações sobre eles. Naquele dia de orientação, através de suas perguntas, fui acordando memórias. Lembrei-me de outros trabalhos em vídeo que havia feito e de como não tinham ido à cena, tinham ficado esquecidos. Assinalo, aqui, a importância da cena para o meu trabalho, demarcando amadurecimentos coreográficos e trocas produtoras de continuidade de processo.

A partir daí, fui buscar os fatos, a cronologia, para ajudar as lembranças, e recorri as conversas de *WhatsApp* com o Ivan Motta, com quem divido o trabalho e a cena, em muitos momentos. Revi nossas conversas. Havíamos compartilhado diversos vídeos de espetáculos, ensaios, dicas de restaurantes, receitas culinárias,

troca de afetos. Em meio as nossas conversas, surpreendi-me com a cronologia dos acontecimentos que o tempo relativizou estranhamente desde a pandemia. Em 2021, entre as conversas registradas ali com o Ivan Motta, deparei-me com o sofrimento pelo qual passei, com a doença do meu irmão. Foi uma dor profunda que me paralisou, não podendo ensaiar naquele momento. Uma fraqueza percorria meu corpo, consumia as minhas forças vitais e, desde então, a morte, se fez nítida. Lembro-me de ter um medo avassalador, paralisador, diante da perda eminente que se vislumbrava do meu irmão. Entre altos e baixos que duraram longos sete meses até o seu falecimento de leucemia mieloide aguda, fui sobrevivendo.

Neste período, estávamos ensaiando a obra *Ex Timidades*, da Cia H. Ivan Motta coreografava um dos duos para mim e o Édson Garcia. Os duos tratam dos conflitos dos relacionamentos conjugais que acabam em separação. Os ensaios me exigiam uma carga emocional e uma potência física para revelarmos os sofrimentos desse casal. Estávamos em um bom ritmo de ensaios, com todo o cuidado. Máscaras e álcool gel faziam parte da cena. Tive que parar os ensaios, pois me sentia surrada naquele momento. Respeitei este tempo para assimilar a dor e voltar com o incentivo de ambos (Édson e Ivan) aos ensaios. Eu sabia que me faria bem a sala de ensaio. De setembro de 2021 a julho de 2022, foram inúmeras perdas de pessoas importantes na minha vida. Dores que com o tempo não saram, mas com as quais aprendo a conviver. Para essas pessoas, dedico esta pesquisa em dança. Em agosto de 2022, ainda com máscaras, entrei neste Mestrado do PPGAC da UFRGS, o que me salvou, me trouxe expectativas e me possibilitou entender que havia como me distanciar do sofrimento: dançar, estudar, seguir, compartilhar, esperar. Naquele momento, meu anteprojeto tinha como título: A arte (nos) salva (arte)? A transmissão geracional na memória da dança clássica em Porto Alegre. O título é emblemático daquele período e do processo que vivi no Mestrado, pois foi assim que me senti: salva pela dança e pelas trocas no PPGAC.

Retornando às considerações sobre a pandemia, destaco que o setor da dança sofreu adaptações para voltar aos palcos. Havia algumas exigências, como apresentar teste negativo para o Covid, para participar e assistir as apresentações em espaços públicos. Havia a exigência do uso de máscaras, distanciamento na plateia, enfim, eram diversas regras, para podermos continuarmos a trabalhar com segurança. Com a chegada das vacinas do Covid-19, aos poucos as exigências foram sendo liberadas à medida que a pandemia era controlada. O jeito era continuarmos

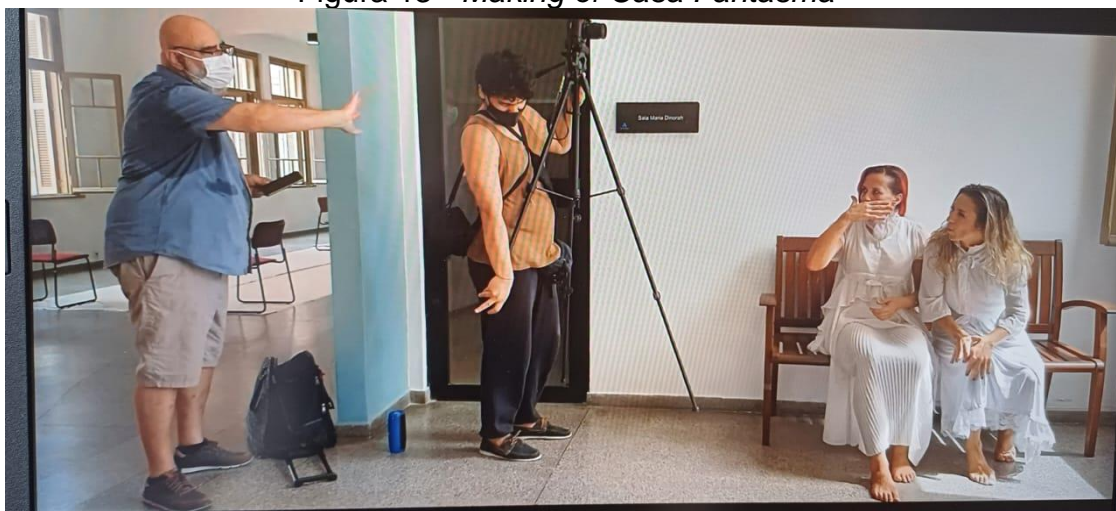
trabalhando com os vídeos. Neste momento, a Cia H participou do projeto - Casa Dança Edição Virtual 2021, com o trabalho chamado Casa Fantasma, inspirado no poema de mesmo nome, de Mario Quintana.

O videodança foi gravado em fevereiro de 2021 nos espaços da Casa de Cultura Mario Quintana, para o Dia Internacional da Dança, de 2021. Teve a participação das bailarinas Didi Pedone, Leticia Paranhos e imagens de Driko Oliveira. Fiz a contrarregragem no dia da filmagem, ajudando nos figurinos e na produção das cenas. Por minha iniciativa, fiz fotos e depois produzi o *Making of*¹¹ desse dia. (Cia H, 2021). Experimentei esta produção, para registrar esta etapa de processo que me fascina, pois gosto de me perder nos bastidores dos processos criativos, nas montagens de cena. Gosto de observar, captar, imagens do que não está aparente, espiar e registrar o momento da construção da obra. Assim, vou descortinando os bastidores, um pouco do como, da intimidade das bailarinas, de quem trabalha atrás da cena, em processos de repetição da cena, da pausa, do erro. E, talvez, desse modo, seja possível responder curiosas perguntas de quem assiste o resultado e abrir outras questões, confirmando esse moto contínuo da arte em processo.

Com as fotos selecionadas fui construindo as cenas, na ordem de construção do vídeo oficial¹². (Cia H, 2021). Através da música escolhida e os efeitos colocados por meio da ferramenta de edição, busquei recriar o clima da Casa Fantasma, da Cia H. Introduzi fotos do quarto do Mario Quintana, parte do acervo do Centro Cultural Mario Quintana, buscando integrar o poeta e a obra. Fui montando e enviando ao Ivan Motta os rascunhos. Ele foi sugerindo aspectos relacionados à edição, às cores, às letras, fazendo uma composição conjunta. Desse modo, sempre encontramos mais alguma coisa para aperfeiçoarmos, um processo de depuração que ilustra o trabalho da sala de ensaio. Conforme venho destacando ao longo deste trabalho, Ivan Motta, ao longo dos anos tem sido um interlocutor importante de sala de ensaio, de dançar. Seguem fotos captadas do *Making of Casa Fantasma 2021*.

¹¹ Link vídeo Making of Casa Fantasma, 2021: <https://youtu.be/Kk1xVS1GJCK>.

¹² Link vídeo oficial: Casa Fantasma Cia H: <https://www.youtube.com/watch?v=XdlGYXw4wnk&t=15s>.

Figura 13 - *Making of Casa Fantasma*



Fonte: Fotos da autora.

9.1 STEPS

Agora volto uns meses no tempo, para o frio de julho de 2020, lá na casa de Imbé, no auge da pandemia. Faço este retorno temporal, pois falarei de um processo que vem me acompanhando desde então. Na minha reclusão, decupando a arquitetura da casa, no inverno chuvoso do litoral norte e na minha urgência de me mover, encontrei inspiração na escada, para me movimentar e me deparei com a vontade de registrar o processo em vídeo - batizei de *Steps*. Esse *processo em*

processo me permitiu e permite continuidade e diversificação pelo próprio elemento escada, que me instiga a buscar outras escadas para continuidade.

O primeiro registro de *Steps* foi na escada de madeira interna da casa, que dá acesso aos quartos no andar de cima. Assim, coloquei-me no primeiro lance da escada. A escada tem dois lances, com um patamar confortável entre eles, ascendendo no sentido inverso. Seus degraus são mais próximos, uns dos outros que o convencional. A madeira oferece uma superfície confortável para pisar. Eu estava descalça, calça arregaçada, com um não figurino. Liguei a música, deixei apenas um pouco de luz vindo de cima (que se observa entre os degraus nas fotos) e posicionei a câmera do celular no chão para que o foco fosse apenas os pés, um pouco das pernas e sem rosto. Fiz a movimentação em 4 apoios sobre a escada. As mãos se apoiavam nos degraus mais acima, enquanto os pés permaneciam nos degraus de baixo em foco. Nas fotos que seguem, captadas do vídeo em preto e branco, observo sombras profundas, marcando as dobras do pé e perna. Uma visão diferente de mim, pregas frouxas no pé um sinal do tempo. Vídeo *Steps - primeira versão*¹³, foi o início para me aventurar nas possibilidades que viriam. (Scorza, 2020).

Figura 14 - *Steps primeira versão - escada da CASA*



¹³ Link vídeo *Steps - primeira versão na escada* Imbé 2020 pandemia: <https://youtu.be/uLRLeYfiL5s>.

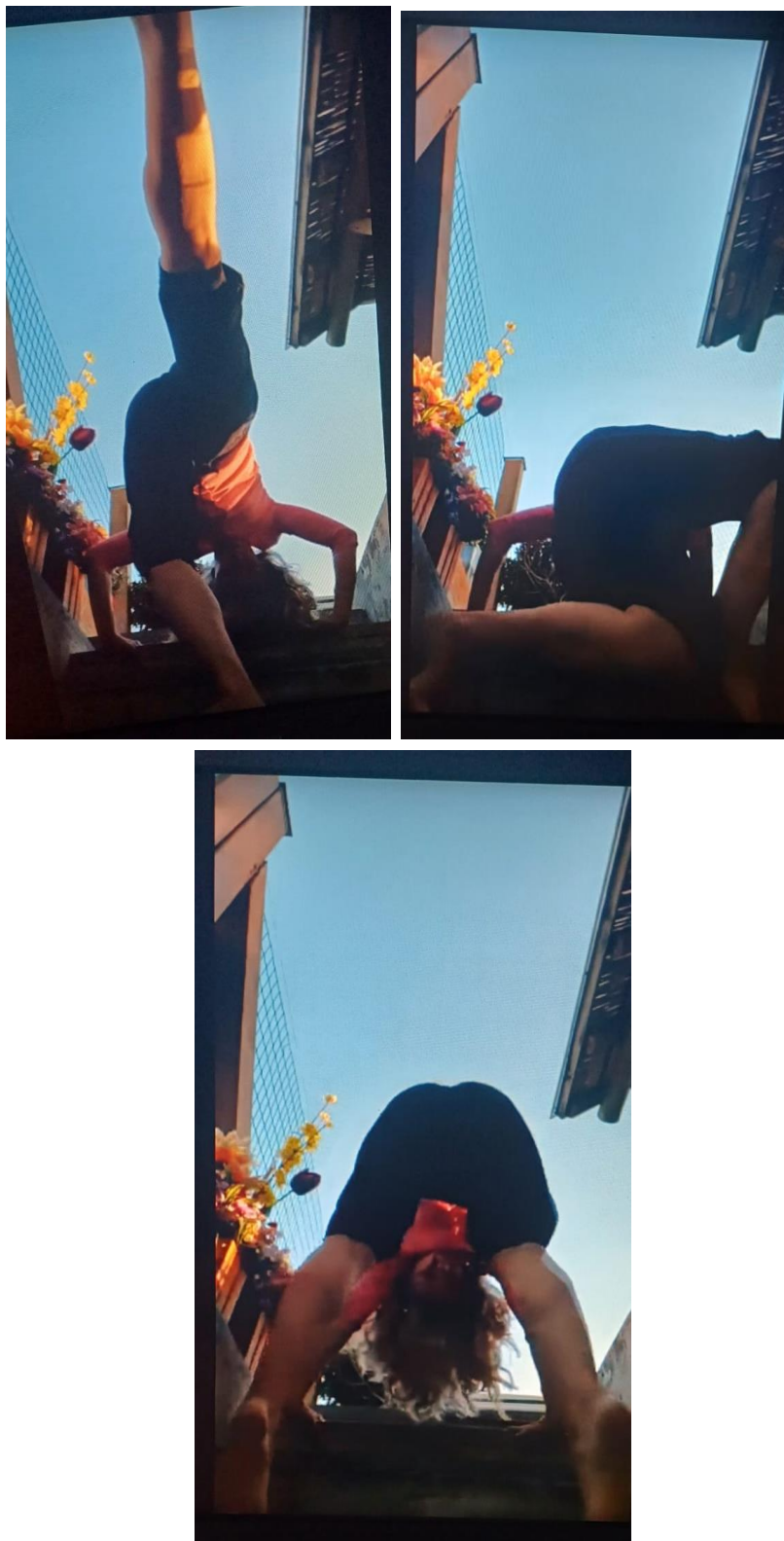


Fonte: Acervo da autora

Comecei a prospectar as escadas da casa, espaço que constituiu meu universo em um tempo pandêmico. Assim, na segunda versão de *Steps - versão escada da rua de Imbé*¹⁴, explorei o pátio da casa, escada de 5 degraus, fria, dura, de lajotas cerâmicas cor de tijolo com rejuntas em cimento, polvilhada de areia. Eu, descalça, com o mesmo não figurino. A luz natural do fim do dia coloriu a cena, junto com o azul do céu. (Scorza, 2020). A câmera permanece no chão como na primeira versão, mantendo o ângulo de baixo para cima e mantendo um corpo sem rosto.

¹⁴ Link vídeo *Steps - versão escada da rua de Imbé*: <https://youtu.be/RKQfLXG7ZfU?si=VEeIOWDVLWtcmlxx>.

Figura 15 - *Steps versão escada rua*



Fonte: Acervo da autora.

Entre a versão da escada de madeira e as posteriores, na escada do pátio da rua, houve um intervalo de uma semana. Foi um tempo de espera e maturação do trabalho dentro de mim. Esperei a chuva parar e fiz muitas gravações de *Steps*, em um único fim de tarde ensolarado e frio na escada do pátio. A tarde foi caindo, o sol foi mudando seu ângulo de incidência na cena e a captação da câmara trouxe a mudança do tom do azul do céu. Ao longo das inúmeras repetições e registros, fui encontrando frontalidade e verticalidade na movimentação, fui encarando a câmera e buscando diálogo. Como a posição da câmera era baixa e com os cabelos soltos, o rosto ficou coberto na maioria do tempo. Os movimentos se alargaram, pernas e tronco amplificaram a composição e a tensão aumentou. Com a musculatura aquecida, articulações dominadas, naturalmente fui potencializando a movimentação, e o cansaço indicou o momento de parar, mesmo querendo seguir experimentando. Lembro-me de ter terminado exausta fisicamente, mas com a percepção de ter produzido algo bastante genuíno meu, algo que me preencheu.

Enviei cinco vídeos deste processo ao Ivan Motta, querendo uma interlocução, um olhar de fora, e ele me comentou pelo *WhatsApp*: “Neste último se evidencia a presença da bailarina, que até então não queria estar em foco, era apenas um corpo anônimo. Aqui temos autor e obra. Tens que definir o caminho a seguir. Mas como resultado, está excelente.” (Motta, Ivan, 19/07/2020, *WhatsApp*). O último vídeo enviado ao Ivan Motta: Vídeo *Steps - versão escada rua 2020 Imbé pandemia*¹⁵.(Scorza, 2020).

¹⁵ Link para vídeo *Steps - versão escada rua 2020 Imbé pandemia*: <https://youtu.be/3PbkSHGtEC4>

Figura 16 - *Steps versão frontal*

Fonte: Acervo da autora.

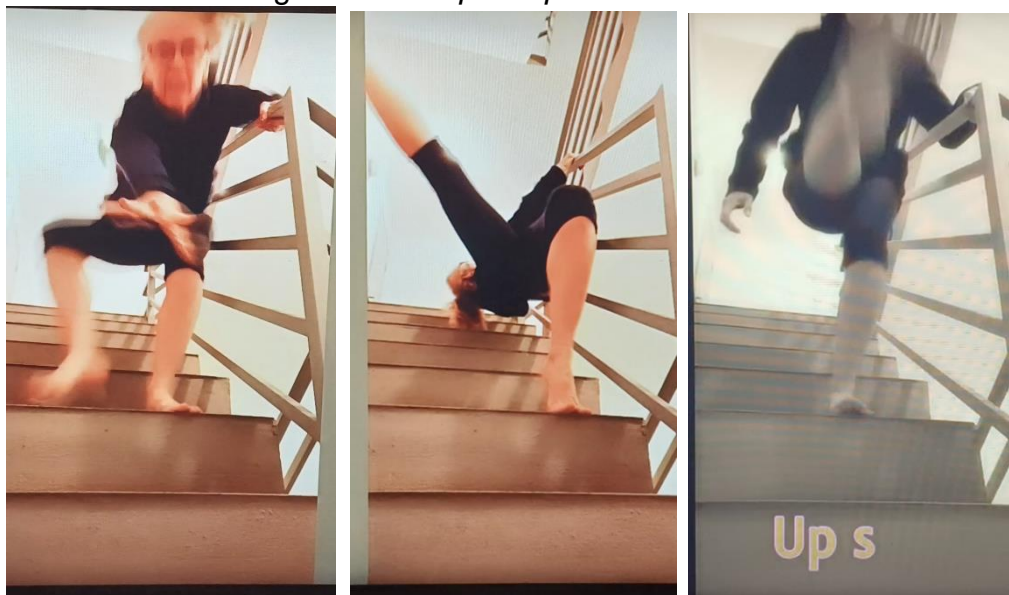
O primeiro *Steps*, da escada de madeira, carrega a semente da concepção, a exploração da escada, o trabalho em quatro apoios e a intenção de que o movimento carregue toda a expressão sem rosto. A mesma música em todas as versões -

Interlude I (The Ripe & Ruin), de Alt -J - gera apoio para manter movimentos da composição, junto ao elemento escada. Este, por sua vez, oferece restrições, que são subsídios para a movimentação se repetir. A música remete a um som metálico que encontrei em algumas escadas. Inspira-me e provoca. Sinalizo que, a partir deste tempo, comecei a necessitar dos óculos, para poder administrar a dança e o vídeo, entre tirar e botar, experimento ficar com eles.

Depois de registrar vários vídeos deste processo de *Steps*, na escada da rua da casa de Imbé, decidi me aventurar a editar o Vídeo *Steps versão editada*¹⁶. (Scorza, 2020). Então, exerci a direção de fora da cena, recortei, coleí, repeti, desacelerei determinadas movimentações. Mudei o andamento da música, a luz da cena. Brinquei com o eu material, usando as possibilidades da ferramenta de edição, tornando-me apenas uma parte do todo, processando o processo.

Meses depois, voltando a Porto Alegre, veio a versão Prado. Chamei de *Up s - versão Steps Prado 2020*¹⁷, editada, na escada de incêndio do edifício onde moro. (Scorza, 2020).

Figura 17 - *Steps - Up s - versão Prado*



Fonte: Fotos da autora.

¹⁶ Link vídeo *Steps versão editada*: <https://youtu.be/ILKnNWdySx0?si=2pwhy4zr5KI5stEE>.

¹⁷Link video *Steps versão Up s Prado 2020*: <https://youtu.be/T5wOit3zFek>

Esta versão carrega a verticalidade da anterior - versão da escada da rua de Imbé. Esta escada é padrão incêndio, com patamares confortáveis, portas metálicas, luzes de emergência. Os degraus de cimento, com fita antiderrapante preta na ponta, um ambiente duro, frio e estéril. É um lugar vazio em que ninguém fica, só cruza, com som da batida das portas eclodindo. Com as portas dos andares fechadas, havia eco no som da música. Acendi a luz no interruptor localizado no patamar da escada. Depois de um tempo a luz se apagava, e o breu tomava conta. Entre luz e apagão, fui fazendo os vídeos. Usei o corrimão da escada, que passou a ser um elemento importante, onde me segurei, a fim de provocar meus desequilíbrios, saindo da posição de quatro apoios anterior. Os braços viraram ancoras presas ao corrimão e, ao mesmo tempo, permitiram-me movimentos mais amplos de torso e pernas. O degrau parecia mais estreito do que em outras escadas, o que exigia atenção e gerava certa tensão.

A câmera manteve-se com angulação de baixo para cima, no patamar entre os lances da escada. Com os cabelos presos, o rosto apareceu e os óculos permaneceram; assumi ser um elemento da cena. Este ensaio também foi longo e exaustivo, com muitas repetições, a partir das quais fui instigada a continuar o *processo em processo*. Lembro-me do ar frio entrando pelas narinas, o frio dos degraus nos meus pés, o frio aumentado no fim de tarde, acelerando a produção de calor do corpo, gerando suor que esfriava rápido, se eu parasse. Editei o vídeo desta versão também, fui me apropriando das possibilidades da ferramenta de edição. Fiz escolhas e assumi a direção, trazendo a cor sépia para a edição. Passei a ser o objeto do vídeo, podendo manipulá-lo e interferindo no resultado imediato. Percebo que a autocrítica, antes pessoal focada na execução técnica, desloca para a concepção da composição como um todo, assim como quando estou no papel de ensaiadora.

O *processo em processo Steps*, iniciado na pandemia, carrega o contexto daquele período, a reclusão, as trocas virtuais, o vídeo como alternativa de continuidade e possibilidade de comunicação, na urgência de convívio. Na exploração da escada, encontrei uma provocação/acalanto para me mover. Talvez uma inquietação provocada pela reclusão da pandemia esteja no acúmulo de movimentos que percebo. Por vezes, o critico, mas a trilha sonora ajuda a incitar, movo-me. *Steps* foi concebido com escada e com esta trilha sonora e é *um processo da CASA* interna *em processo*, que instiga e tem ainda o que dizer. Voltarei às escadas.

Até aqui descrevo este momento em que iniciei a registrar e me apropriei e de um fazer meu, uma camada da dança que me habita e que está no meu cotidiano: o meu improviso *nem tão improvisado assim* constituído de décadas de suor. Esse momento congrega os aprendizados das salas de aula, dos ensaios, das trocas, da minha poética, a poética do suor.

9.2 MESTRADO

Em agosto de 2022, ingressei no Mestrado do PPGAC, da UFRGS, e na disciplina Tópico II - Práticas de Percepção Corporal, Composição e Direção de Movimentos, ministrada pela professora Camila Bauer e pela minha orientadora, Luciana Paludo. A proposta era construir uma cena, a partir das nossas pesquisas. Criei frases coreográficas, relacionadas com o que sentia da pesquisa, naquele momento.

Figura 18 - *Chopin*, ensaio na Sala Alzira Azevedo



Fonte: Acervo da autora.

Vídeo *Chopin 2022*¹⁸ foi como intitulei este primeiro registro, que responde ao passado, embrenhado na história de dona Marina e relacionado com as perguntas iniciais da pesquisa (Transpareço os traços que me constituem? Onde a escola de

¹⁸ Link para vídeo do ensaio *Chopin* 2022: <https://www.instagram.com/reel/CjIK0YGgVMT/?igsh=OHk1NGN3cmU5M2hn>

dona Marina que frequentei e todas as vivências posteriores? Posso identificá-los, listá-los e transmiti-los? Liberto-me das questões para o movimento, elas se dissolvem e se transformam, não necessariamente identificando respostas, mas abrindo caminhos – está ali, a poética do suor, em pleno funcionamento e urgência. Trata-se de um encontro com o meu corpo, como lugar de acontecimentos, de técnicas, de histórias, mas também da CASA externa, pois redescobri a casa dos meus pais como um lugar possível para eu dançar, filmar, experimentar, atualizar a minha dança. É onde nasci e cresci, e tenho estado a maior parte dos meus dias, ultimamente, junto a eles. Percebi, então que, em meio às outras tarefas do meu dia a dia, seria mais fácil colocar-me em prática – mover-me e filmar ali.

Neste caminho de amadurecimento proporcionado pela pesquisa, encontrei contornos da minha CASA interna, por vezes nebulosa e instigante, mas que nada mais é do que está comigo e carrego neste corpo em movimento. Neste caminho da pesquisa, falei do passado, busquei memórias e histórias, organizei informações guardadas da minha trajetória de vida, para chegar no agora, o momento mais real da existência, enquanto danço no presente. Descrevo aqui este momento de dançar solta, frouxa, relaxada, sem preocupações estéticas, deixo o movimento me levar, assim com os olhos para dentro, nem abertos nem fechados, abrindo outras escutas e no embalo de qualquer som, música. É energia que percorre meu corpo, fazendo com que cada parte do corpo reivindique seu movimento, assim meio desconjuntado, achando, buscando, sem convenções da cena. O frio que corre na barriga é o do prazer, difícil de descrever, é só sentir e deixar levar.

No semestre de finalização da pesquisa, de amarrar o texto, dar os contornos finais, olhei para o início deste processo de Mestrado e entendi o que se transformou e que caminhos tomou. Encontrei-me com estes registros em vídeo que, em parte, me surpreenderam, pois me vejo num lugar mais contemporâneo e cotidiano em termos de estética, com mais frescor e leveza. Fujo de uma estética mais densa, presente no próprio vídeo do *Chopin*, e de trabalhos da Cia H. Aproximo-me (ou) aproprio-me de um lugar de autoria, de um modo de me mover sem reivindicações coreográficas, mas uma síntese de todos esses anos e do que meu corpo está falando hoje, o que é genuíno dele e me permite permanecer.

9.3 ÁGUAS DE MAIO

Em maio de 2024, a enchente do rio Guaíba que banha a cidade de Porto Alegre teve sua maior marca da história, 5,35m, sendo seu nível de inundação 3m, transformando a vida e o imaginário da cidade e de seus moradores. Milhares de pessoas perderam suas casas e seus locais de trabalho, ficando alojadas em abrigos improvisados espalhados pela cidade. Estamos todos marcados por esta tragédia, e parte da população ficou sem CASA e órfãos de suas referências, pois seus signos foram levados pelas águas. Fotos de família e objetos de afeto foram perdidos e danificados, aquilo que guardamos e que fomenta nossa CASA interna. A catástrofe climática instaurou sentimentos de incerteza, medo e o desamparo. Em certa medida, vivenciamos uma dobra do que já tinha ocorrido na pandemia.

A ideia inicial de estar com **Diego Mac** (Apêndice B), a orientadora Luciana Paludo e até mesmo com Ivan Motta - sugestão na qualificação - como diretores e colaboradores coreógrafos para uma composição coreográfica flutuou. Isso ocorreu, pois a necessidade que surgiu de estar só na sala de ensaio, desvelou este reconhecimento do processo (*Steps*) que já acontecia desde a pandemia. Antes da enchente, em meados de abril, sem ter a dimensão do que estava para acontecer (inundação) na cidade, pus-me em prática, vinha pensando em fazê-lo, tratando de achar um lugar, uma sala de ensaio, queria estar a sós. Ao mesmo tempo, fui impelida a esse processo, pois tinha uma cirurgia para fazer, que me deixaria 45 dias sem exercícios físicos. Aguardava a confirmação do plano de saúde, o que me colocou numa iminente necessidade de me movimentar, visando produzir material de estudo para o tempo de convalescência, com receio deste tempo obrigatório de parada, que me remetia aos meus medos. Buscando salas de ensaio, pensei no Espaço N¹⁹ onde ensaiamos com o Ivan Motta, mas a operacionalidade em me comprometer com a sala, horário, valores me afastaram desta ideia. Isso se verificou, pois todas as operacionalidades consumiriam um tempo que me afastaria do foco: simplesmente mover-me. Também percebo que estar sozinha em sala de ensaio não pertence as minhas práticas, não me lembro de tê-lo feito. Sala de ensaio para este corpo é sinônimo de trocas com o outro, ter direção, respeitar uma série de comportamentos

¹⁹ Espaço N, Estúdio de dança, localizado na Rua da República, 433/101 • Cidade Baixa, Porto Alegre. <https://www.instagram.com/espacon.poa>.

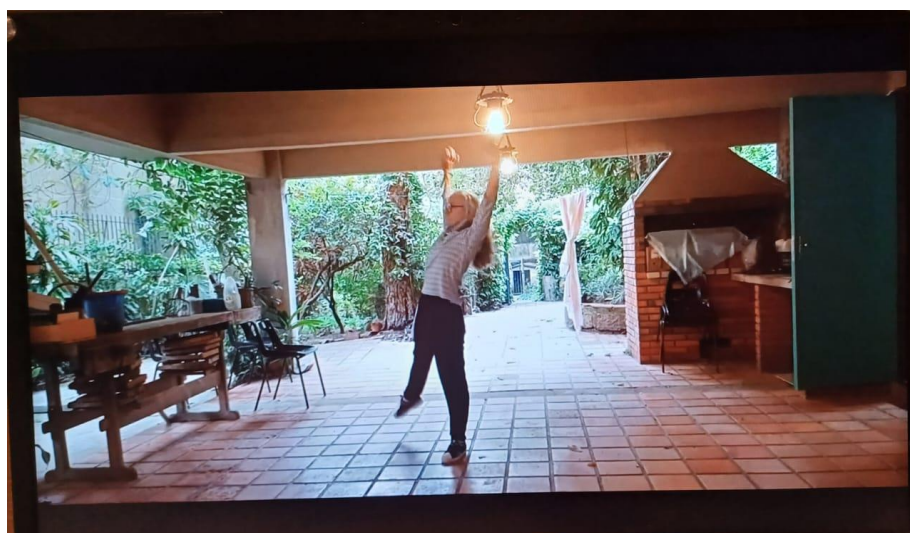
inerentes ao ensaio. Todos estes pensamentos me atravessaram e assim me voltei para a CASA externa, a casa dos meus pais, sozinha, usando um tripé e a câmera do celular. Percebi uma infinidade de ângulos nas paisagens da CASA para filmar, usando a luz natural deste universo que carrega referências de toda minha existência nesta família. Fui acordando muitas memórias cicatrizadas nas paredes. Assim, achei um lugar de prática, a sala de ensaio privada e confortável ao meu dia a dia. E nesta vivência na CASA percebi um reencontro com algo de infinito que ali existe, atualizando com a CASA interna. E assim reflito que a CASA interna, construída com a dança, implica numa simplicidade de se escutar neste corpo que fomenta recursos para permanecer dançando.

Nesta CASA externa, há espaço composto por uma paisagem sonora, uma vegetação. As cores e os cheiros, os seus cantos oferecem-me estímulos convidativos. Respondo aos estímulos me movendo, dançando, num espaço íntimo. Este movimento que transparece é anterior, muitas vezes, à percepção dele. Movo-me e aí me dou conta que me movo, é no presente, é íntimo e solto. Brota e passa a ser explorado, quando percebido dentro de padrões, estilos já estabelecidos neste corpo.

Na CASA externa, havia feito um primeiro de ensaio de *Chopin*, registrado no vídeo *Chopin_processo_ensaio_casa_2022*²⁰, apresentado no meu Exame de Qualificação. Seguem imagens captadas do vídeo. (Scorza, 2022).

²⁰ Link vídeo: *Chopin processo ensaio casa 2022*: <https://youtu.be/yGkmmsIsP84>.

Figura 19 – *Chopin*, ensaio Pátio 2022



Fonte: Acervo da autora.

As fotos acima representam parte do meu cotidiano nesta CASA externa. Eu já em cena e minha mãe cuidando do jardim, falando comigo, sem se dar conta que estou gravando. O Irish, o cachorro, passeando pela cena. A caixa de mensagem do computador emitindo avisos sonoros, a CASA externa em seu movimento diário. Os óculos na cena, pois sem eles não administro a câmera e o som. Estar de óculos é uma condição que me coloca ainda mais em 'testando', íntima. Aceitei esta condição para agilizar as operações que se fazem necessárias estando só. O tecido no varal que manipulo no vídeo representa a cortina de fundo da sala Alziro Azevedo, do Instituto de Artes do PPGAC. Recriei, com a maior proximidade que alcancei, no espaço da CASA externa. Mantive as frases coreográficas, no deslocamento em diagonal de costas, da frente ao fundo da cena. Neste ensaio na CASA externa, buscava uma solução para o final da cena, uma dissolução da tensão que havia nesta proposta de reencontro de passado, a qual encontrei após várias repetições. Aqui percebo certo caráter mais denso. O figurino era a roupa do dia, confortável.

Penso que me propor a fazer os vídeos, como um registro de processo para desenvolver este estudo-reflexão, me colocou atenta a reconhecer alguns processos de minha prática. Saliento, então, este contexto do momento que ofereceu alguns paradigmas desta construção: 1. A *CASA*, definição do lugar de filmagem dos vídeos. 2. Ser *vídeo*, proporciona material para provocação das percepções, e esta escolha se apresentou como um caminho, que também proporciona um olho que espia para este universo íntimo da CASA interna. 3. A *cirurgia* que exigia repouso. Assim, os vídeos foram um recurso de estudo neste período até a total recuperação. Depois, simultaneamente à cirurgia, a cidade de Porto Alegre colapsou, sofreu e sofre com a enchente, instaurando o estado de 4. *calamidade*. Neste contexto-paradigma, parte previsto por mim e parte que se escapou, observo como me foco; revendo os vídeos, acordo sensações que se manifestam e aqui as registro.

O pensamento orienta-se para a prática, mesmo que atravessado por muitos outros pensamentos que não pertencem a este momento, e isto faz com que meu corpo se torne disponível, em aquecimento. Também preciso de uma 5. *roupa* que me permita estar confortável e o que escolho para 6. *comer*, para me alimentar, colabora para este estado de disponibilidade. Nem sempre consigo, mas procuro fazer uma 7. *curta prática*, aquecimento em casa, guiada pela percepção do que meu corpo necessita. Às vezes isto não ocorre e se dá no próprio início do ensaio e, com uma certa economia energética, vou executando a coreografia e acordando a musculatura,

lubrificando as articulações, em um processo já iniciado quando me foco, antes mesmo de entrar na sala de trabalho, de ensaio. É uma negociação na CASA interna, para uma concentração e entrega ao trabalho.

Enumerei acima, para ressaltar, etapas do processo que identifico. Este estado focado anterior é uma construção que atende às demandas do meu cotidiano, um modo de fazer possível advindo da prática, de entendimentos das necessidades do meu corpo ao longo do tempo. Há uma “naturalidade” nestas etapas, do meu modo de me comportar. São etapas guiadas desde sempre e até aqui, pela percepção que me mantém em dança. Essa orientação, no sentido de estabelecer uma condição de trabalho, presumo ser também presente na lógica de outros bailarinos, em seu caráter de trabalhadores do corpo, desenvolvendo um cuidado de si, para se manter em movimento – seja para cena, para dar aula ou para o cotidiano dos ensaios, ou, ainda, para estar vivo. Ser bailarino é um modo de vida, uma lógica de pensamento construído e lapidado através de amadurecimento e estudo contínuo.

Essas reflexões implicam o reconhecimento de descobertas conectadas com a percepção de si e fomentadas por ela e “[...] a consciência de si aguça a percepção de nosso entorno” (Paludo, 2010, p. 5) gerando a busca de novos conhecimentos. Somos nossos próprios experimentos gerando arte, oferecendo reflexão e subjetivação, também para quem a recebe. Um simples gesto de elevar um braço pode conter uma infinidade de trabalho, pensamentos, repetições, recriações. Trata-se de todo um processo que dá consistência a esse gesto e transmite possibilidades a quem recebe, o interpreta, recria, conta sua própria história a partir dele, se identifica ou não, permitindo infinitas alternativas para a subjetivação. Segundo Paludo: “O espectador vive o acontecimento; há uma perda de si e uma projeção em outrem. A autora complementa: “As reações da recepção a essa singularidade compartilhada podem acontecer das mais variadas formas: encantamento, desencantamento, aflição, êxtase, conforto, alívio, desconforto [...]” e “A arte propõe um olhar diferenciado ao que se tem de mundo” (Paludo, 2010, p. 1). A dança salva corpos.

Voltando ao caminho desse processo na CASA externa, em abril de 2024, iniciei recuperando as referências do vídeo *Chopin*, que havia iniciado lá, no Tópico II (disciplina já referida). Desta vez, no pátio em meio à vegetação, mudei o ângulo da câmera – pelas possibilidades que o espaço me permitiu. Isso mudou a minha recepção e percepção da cena – não mais uma diagonal e, sim, trabalhando com a profundidade, no uso do espaço da CASA externa.

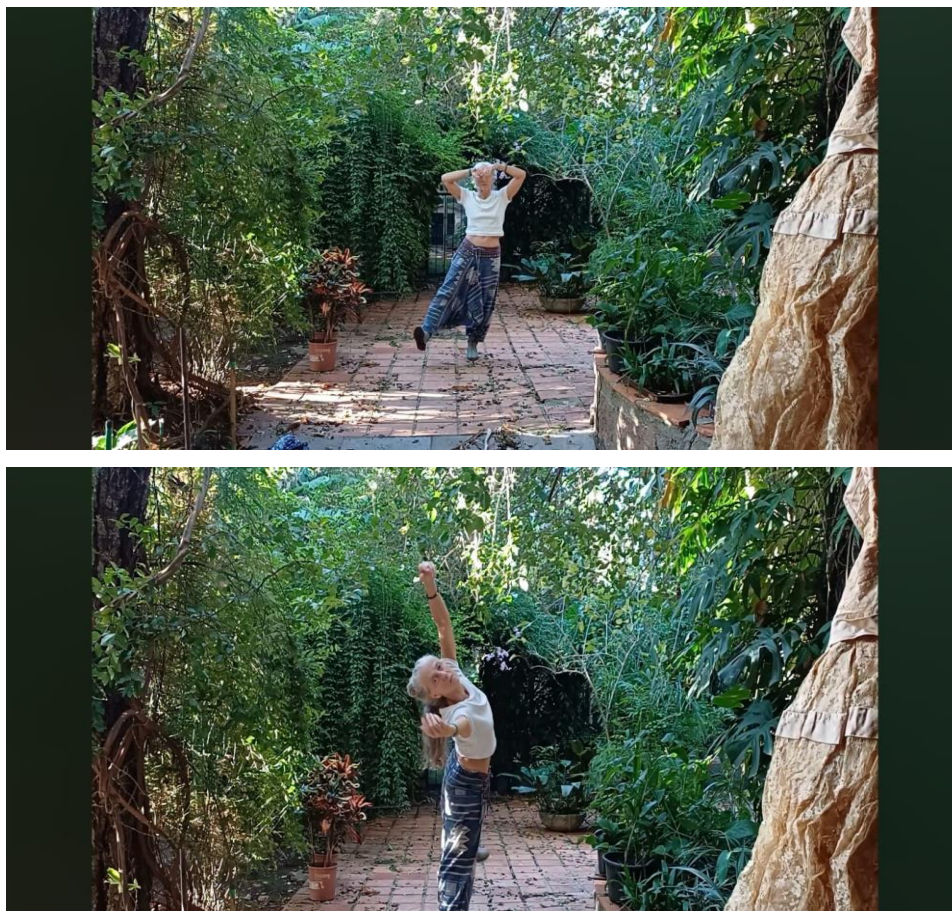
Usei a mesma música de *Chopin: Valsa em A menor número 11*, e as referências de movimento que estavam no primeiro vídeo. A música me move na cena. Nesse experimento, os sons do pátio e a natureza foram partícipes do meu movimento; provocaram sensações e intenções junto à referência da música conhecida. E assim recompus, no conforto e no diálogo com os novos estímulos, o vídeo *Chopin 2024 pátio releitura*²¹ (Scorza, 2024).

Trouxe o vestido amarelo que pendurei na ponta do varal - aparece, em parte, à direita da cena em primeiro plano – como elemento que, juntamente com a cortina de fundo da Sala Alzira e a música de *Chopin*, é referência do primeiro processo. Identifico estes elementos como algo velho, o peso do passado, uma certa dor e melancolia que aparecia na construção da cena, lá na disciplina de Tópico II, quando iniciava a pesquisa e buscava certo alento para as perdas recentes. Aqui, nesta releitura de *Chopin*, vislumbro-me em desapareços daquele momento. Seguem as fotos captadas deste vídeo *Chopin 2024 pátio releitura*.

Figura 20 – *Chopin*, releitura pátio 2024



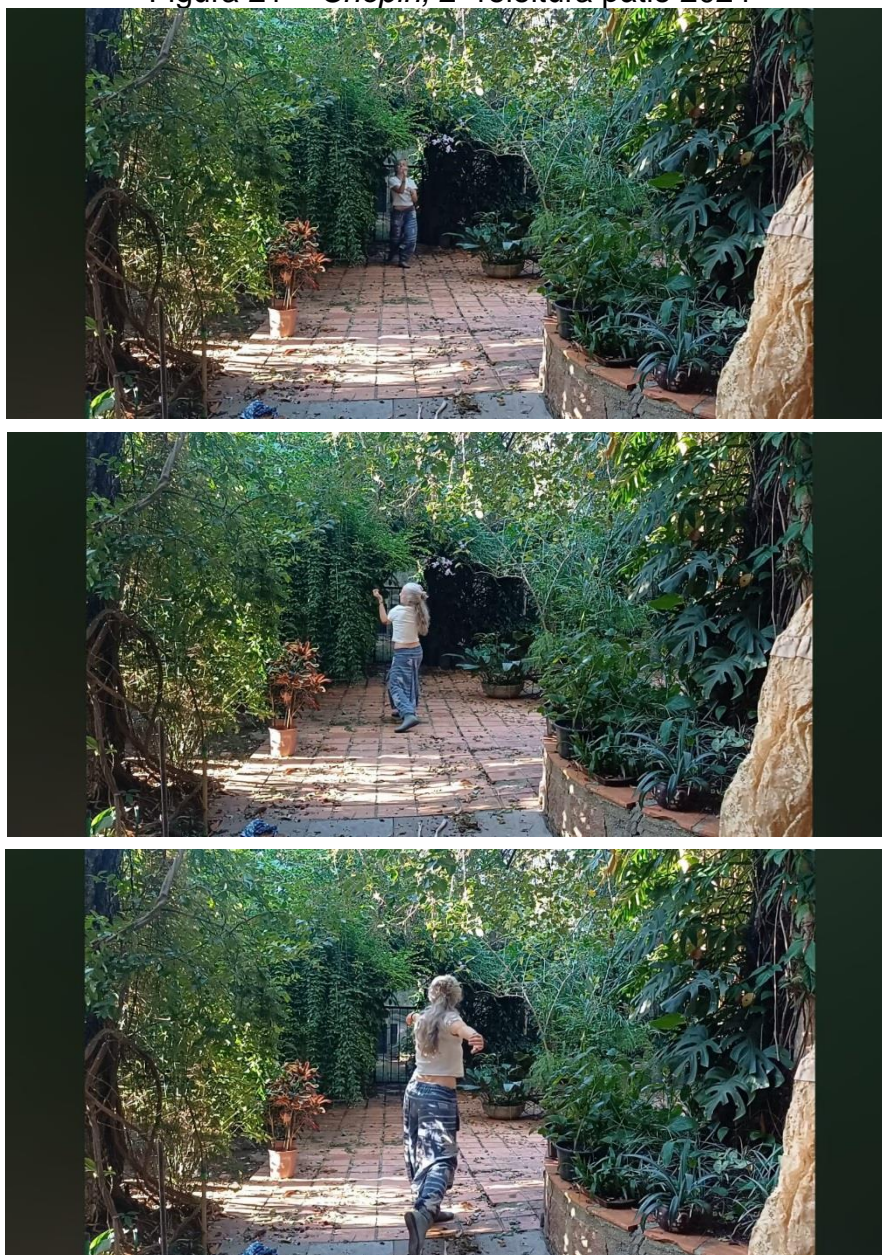
²¹ Link vídeo *Chopin pátio releitura* 18042024: https://youtu.be/1JGk95Mgz3M?si=pYo4C-b7cc_7fe8v.



Fonte: Acervo da autora.

No exercício de assistir aos vídeos, surge a autocritica, o controle. Percebo que, enquanto danço, faço as autocorreções – julgo e me digo: “não usaste toda a profundidade da cena. Tens mais uma referência de movimento para acrescentar e a música está terminando. Tens que te aproximar da câmera, para desligá-la”. Aí vislumbro certa quebra no fluxo do movimento, a quebra da emoção diante da racionalização. Para a segunda execução, antes de gravar o segundo vídeo, *Chopin 2ª releitura pátio*²², passo a incorporar algumas destas críticas que fiz ao primeiro vídeo, com o intuito de fluir sem as quebras que percebi. (Scorza, 2024) As mesmas sequências, no entanto, aparecem racionalizadas, pensadas. Essas críticas que promovem a autocorreção envolvem uma energia que pode ser aproveitada, pois propõem, provocam e, assim, repito, aprimorando o experimento.

²² Link vídeo *Chopin 2ª releitura pátio* 18042024: <https://youtu.be/jJx7bybyQRw>

Figura 21 – *Chopin*, 2ª releitura pátio 2024

Fonte: Acervo da autora.

Esta autocrítica ao meu trabalho está relacionada a inúmeros paradigmas, como: *limpeza*²³ técnica, fluidez, o belo, o surpreendente, o potente. São marcas desenvolvidas e absorvidas ao longo da vida, envolvendo etapas do trabalho que mexem com desejos, estéticas. Intuo que sejam as mesmas forças que fomentam a recriação e a reinvenção da obra em dança. No caso dos dois vídeos *Vídeo Chopin*

²³ Limpeza: termo que se usa na dança quando fazemos a correção dos movimentos.

*pátio releitura*²⁴ e *Vídeo Chopin 2ª releitura pátio*²⁵, a que estou me referindo nesta análise, observo que a primeira versão carrega o genuíno, a semente, a energia primeira que move, dos poros abertos do improviso, o frescor da primeira vez. Neste exercício de repetição, este desejo sobrevoa e quer manter a sensação daquela primeira vez. Este registro, daquela sensação, identifico como um estímulo e aponto que haverá outras sensações (que serão desejo) ainda não decifráveis ou passíveis de serem escritas, e porque muitas se transformam. Sinto um arrepio, uma energia que me coloca em um breve estado poroso de troca, desassociado de tudo. Não é sempre que acontece, mas acontece.

Em seguimento a ordem de registro dos vídeos na CASA externa, lugar do meu ensaio, foram surgindo outras possibilidades. Visualizei a possibilidade da escada e fui até ela com a caixinha de som. Neste ambiente, o som reverbera num tom metálico, um eco que me remeteu, em meio aos degraus, ao processo que iniciei na pandemia, *Steps*. A escada é redonda, com degraus de madeira, suspensos em forma de pétalas, com pequenas janelas de vitrôs. Ela, por si só, é um objeto artístico inspirador. Fui subindo em busca da luz natural e cheguei no seu último patamar.

Ali, coloquei a câmera do celular num tripé estático, tomando a cena de cima. Intuí ser a melhor escolha, já que permite ver e entender a escada e que eu esteja também enquadrada, inserida nela. Assim, fiz uma inversão de ângulo pela posição da câmera em relação às tomadas anteriores de *Steps*, até então embaixo da escada. Com essa nova proposta, desci a escada, necessitando me segurar no corrimão, sentindo-me instável pela possibilidade de escorregar e cair. Como ancoras no corrimão meus braços transferiam o movimento para o torso e as pernas, que então puderam se mover mais. *Vídeo escada versão Steps 18042024*²⁶. (Scorza, 2024). Considero um início de reconhecimento deste local, penso que ainda tenho mais elementos a explorar. Voltarei às escadas. Seguem as imagens captadas do vídeo *Steps versão redonda 18042024*.

²⁴ Link vídeo *Chopin pátio releitura* 18042024: https://youtu.be/1JGk95Mgz3M?si=pYo4C-b7cc_7fe8v.

²⁵ Link vídeo *Chopin 2ª releitura pátio* 18042024: <https://youtu.be/jJx7bybyQRw>.

²⁶ Link vídeo *Steps versão redonda* 18042024: https://youtu.be/sto650nO8aA?si=e_AZP5w-k_rd3OF5.

Figura 22 – Steps redonda



Fonte: Acervo da autora.

Na mesma tarde, em continuidade à escada, apenas virei a câmera para dentro da sala, do patamar onde continuei minha descoberta da CASA externa. Deixei rolar a música que tocava numa lista aleatória no *Spotify*²⁷ e fui adentrando. O sol ia se pondo e, pelas paredes envidraçadas, entrava a luz em posição contrária à cena. Então, meu corpo estava no plano, livre, sem corrimão. O espaço vazio despertou outras sensorialidades, um lugar com horizontes, para me mover e impregnado de

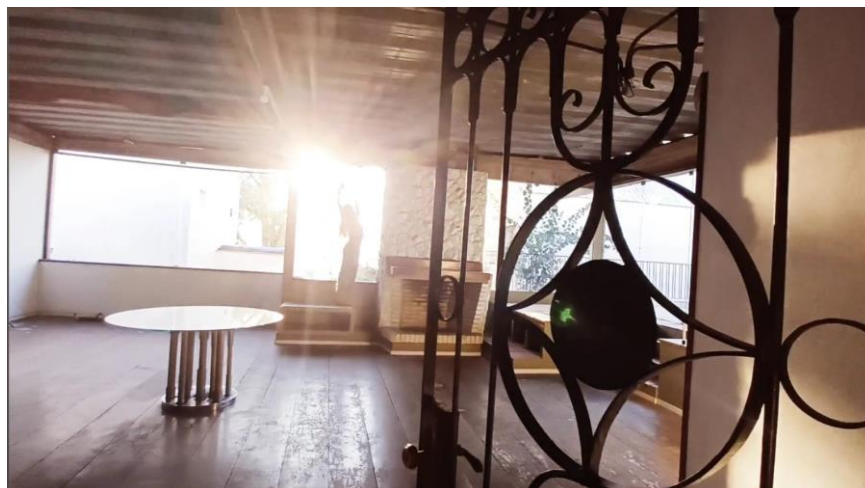
²⁷ *Spotify* é um serviço digital que dá acesso a músicas. <https://open.spotify.com/>.

memórias. Outrora foi lócus de encontros, festas e amigos. Um reconhecimento prazeroso das lembranças da CASA externa pela CASA interna. Assim, abri o portão entre o patamar da escada redonda e a sala. Com a música, fui me movendo, improvisando, *nem tão improvisando assim*. Chamei este experimento de *C o n t r a*²⁸. (Scorza, 2024).

Figura 23 - *C o n t r a*



²⁸ Link vídeo *C o n t r a* 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=sOaSNFBk95U>.



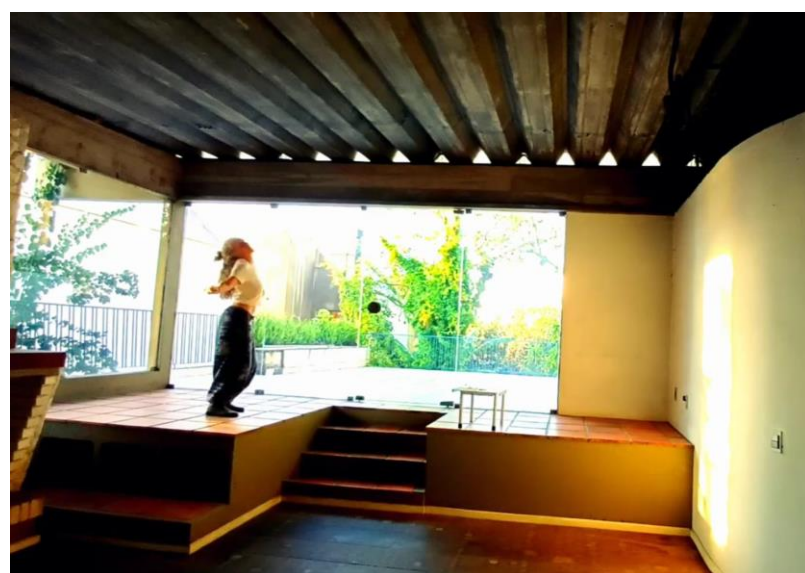
Fonte: Acervo da autora.

Prossigui. Na descoberta do espaço da sala da CASA externa, mudei a câmera de ângulo, continuei deixando a música tocar e me sugerir. Pelas vidraças, vislumbrei o terraço, que me remete a verão, piscina. E quando assisto o vídeo *Oi?*²⁹, deparo-me com um quadril solto e com elementos coreográficos propositalmente trazidos do *Chopin* (Scorza, 2024). O movimento do quadril me remete ao meu arquivo de referências. Quero reconhecer e reconheço influências do Grupo Corpo³⁰ naquele quadril, grupo referência e admirado na minha trajetória de bailarina. Penso tratar-se de um traço, um imaginário que tenho do Grupo Corpo e que se manifesta, um desejo.

²⁹ Link vídeo *Oi?* 18042024: <https://www.youtube.com/watch?v=bNapSBDdHg4>

³⁰ Grupo Corpo, companhia de dança de Belo Horizonte, fundada em 1975 pelos irmãos Pederneiras. <https://grupocorpo.com.br>. Assisti a todos os espetáculos que estiveram em Porto Alegre, desde Maria Maria, por volta de 1976.

Figura 24 - Oi?



Fonte: Acervo da autora.

Por fim, para encerrar este fim de tarde na CASA externa, respeitando a ordem de criação das intervenções daquele mesmo dia 18 de abril de 2024, registrei o vídeo *Mão Suja - improviso 18042024*³¹. (Scorza, 2024) Chamo de intervenções, pois, de alguma maneira, estou intervindo na CASA externa, para intervir na CASA interna, ou vice-versa, um estímulo fluído e contínuo que aconteceu neste contexto. Observo que este último vídeo congrega um pouco das energias de todos, carrega padrões de solução. Talvez até por ser o último, quando já bate um certo cansaço, naturalmente eu busque padrões de movimentos conhecidos dos anteriores experimentos, coloco as movimentações de Chopin. A mesa, como centro da ação, possibilita uma exploração de novas movimentações. A música dá a textura do movimento. Assistindo ao vídeo, vejo a luz amarelada do pôr do sol, em posição contrária à cena, compondo-a com certa dramaticidade. Ilustro com mais fotos do vídeo para oferecer este pretense olhar dramático, que percebo me acompanhar no meu dançar, talvez um fazer dramático. Diante da mesa empoeirada, uma possibilidade para mover-me. Seguem fotos captadas do vídeo que chamei de *Mão Suja 18042024*.

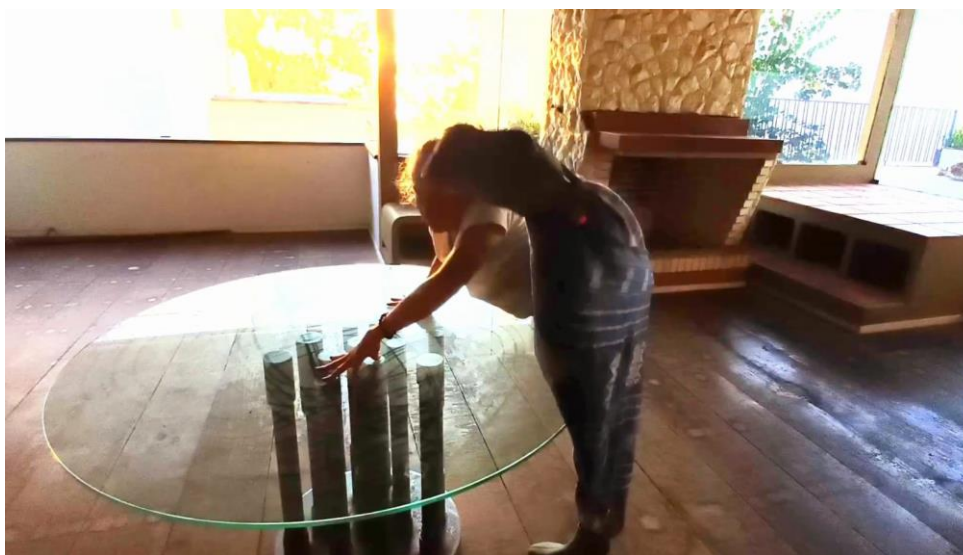
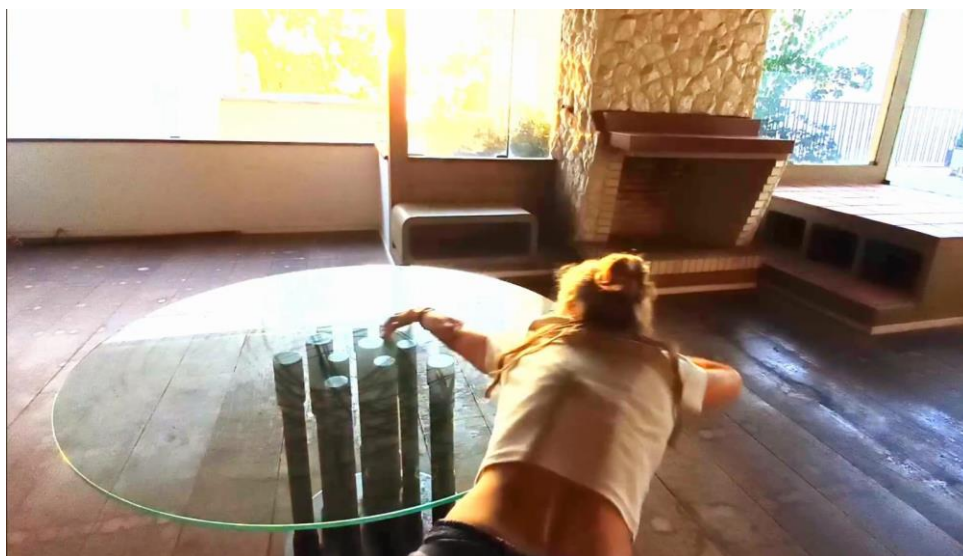
Figura 25 - *Mão Suja*



³¹ Link vídeo *Mão Suja - improviso 18042024*: <https://youtu.be/d8TqiPflrT4>.







Fonte: Acervo da autora.

A mão suja da mesa espalma-se e passa a ser outro estímulo da movimentação.

Nestes ambientes da CASA externa, movo-me, deixo a música levar, vou conquistando os espaços livres, num improviso *nem tão improviso assim*. Trago movimentos do *Chopin* e deleigo a este tempo de dança que tenho no corpo, de toda a minha vida, com assentamento de técnicas constituídas, os enlaces. Sinto que é este tempo que opera neste momento que vai resolvendo o que as sensações despertam. Este tempo me dá recursos para amaciar o movimento, dar tessitura, conectar com o outro, medir a energia despendida, acionar a musculatura para segurar o movimento, relaxar outra para dar fluidez a dança. Asseguro-me nele, ele negocia, é um lastro que permite mergulhar na CASA interna. Um afetivo acervo de movimento. Trata-se de momento de presença (in)finita.

Nos registros dos vídeos destes improvisos, *nem tão improvisos assim*, percebo que repito caminhos e movimentos enquanto danço. São padrões de movimentos que me pertencem. Busco uma exploração dos sentidos mediada por essa ‘tecnologia do corpo’ (entendendo como tecnologia o que está descrito no parágrafo acima), onde reconheço caminhos de solução repetidos e adaptados. Este improviso *nem tão improviso assim* pode ser considerado uma composição, a partir de padrões que este corpo oferece. Padrões da CASA interna que constroem a identidade de bailarina e se relacionam com a CASA externa, interagindo na cena. Esta relação entre casas se borra e passa a ser CASA. Esta nomeação de CASA interna e CASA externa, desassociada, me permitiu estudar este meu jeito de fazer – de dançar.

O processo de criar na arte, além das peculiaridades inerentes a cada artista, se relaciona à maneira com que esse artista se posta, atento ao que o cerca — e o que ele pode ver através disso; ver e criar — devolver... Abstrair, subtrair e tornar algo sensível (que desperte sensações) ao mundo (Paludo, 2006, p. 25)

Desassociando as CASAs (externa e interna), mergulhei nestes ambientes, como observadora, através dos vídeos. Desse modo, fui me permitindo refletir e reconhecer um lugar de coreografia em mim. Aproprio-me dessas lógicas composicionais coreográficas, pois faço escolhas do que quero, autodirigindo-me. E nesse distanciamento descubro o desejo - talvez um jeito romântico e poético – onde repousa o meu dançar, uma espécie de sonho consciente que encontro ao dançar.

Um espaço não mais dividido, mas um fluxo que dá a conexão. “O nexu do corpo cênico é o fluxo” (Fabião, 2020, p. 321). Talvez este seja o âmago da minha dança. Na citação a seguir, encontro apoio para estas emoções.

As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida (Bachelard, 2000, p. 25).

E o que nomino de *processo em processo* é tudo operando num tempo espiralar, integrado, para que se dance. Como diz Salles, em *Crítica Genética*:

É nesse sentido que essa nova experiência abolia a clara separação entre processo e obra ou entre ensaio e espetáculo. O novo era não haver expectativas sobre um espetáculo que aconteceria no futuro, mas passar, naquele momento, por um processo de criação com intensidade, trilhando caminhos novos para o grupo. O propósito era o próprio processo. Ensaio e espetáculo confundiam-se (Salles, 2008, p. 92).

E para que este *processo em processo* flua, acontece o improviso, *nem tão improviso assim* que reconheço, também, quando me coloco em trabalho com o coreógrafo Ivan Motta. Nesta caminhada que fazemos juntos, de transformações e renovações do fazer, hoje, percebo em seu trabalho uma unidade de intenção na cena, mas cada vez mais com as particularidades das identidades dos bailarinos com quem trabalha. Entendo que também estou improvisando enquanto ele coreografa. Identifico este improviso *nem tão improviso assim* como uma etapa do processo de dançar. Ivan Motta oferece um caminho da movimentação e incorpora as soluções tecnológicas dos bailarinos na composição. Assim, ao longo do tempo, ele passou a nos nomear como intérpretes criadores.

Entendo que neste improviso *nem tão improviso assim* é quando se revelam as camadas da CASA interna, aquilo que me constitui como pessoa dançante. São padrões de movimento e caminhos de conexão, atentos às informações no presente, operando nas ligações dos movimentos que executo dando nexu, transparecendo o entendimento deste corpo. Estes caminhos de conexão fundem, consomem as camadas, renovam, conversam em trocas fluidas e em fruição deste corpo, sem mais distinguir, sem qualquer distinção que eu possa fazer entre as CASAs. Fabião diz:

A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir (Fabião, 2020, p. 322).

Considero esses padrões que se repetem e dos quais me dou conta no improviso - e por isto *nem tão improviso assim* – como uma singularidade que carrega trocas e experiências de anos de trabalho em salas de ensaio, aulas de diversas técnicas que frequentei, técnicas que incorporei, grupos que vivenciei e vivencio até agora. Essas diferentes condições e ocupações fazem parte da minha poética, poética do suor. Integram a minha mochila, as ferramentas que operam na prática, para este corpo que dança contemporaneamente e quer permanecer dançando.

O improviso, *nem tão improviso assim*, apresenta-se como uma etapa criativa desse *processo em processo* da dança. Como diz Paulo Caldas: (Caldas, 2017, p. 35):

Pois a improvisação é condição para o estabelecimento de uma prática performativa em tal regime maquínico; ela opera necessariamente no presente e nele rege os múltiplos devires do corpo a partir de uma compreensão da lógica composicional, ou — como diria José Gil — de um nexos.

Percebo que o improviso seja o modo ‘acabado’, o que confere nexos ao que brota de dentro, das impressões traduzidas cinestésicamente, de um processo em processo de um corpo somático: a composição, como diz Caldas:

Como procedimento poético, improvisar é necessariamente compor — compor, junto por —, insinuar uma quase-sintaxe, um nexos qualquer, mesmo que se trate de um nexos inédito ou estrangeiro. Naquele que improvisa, o nexos insinuado é o que se compõe da compreensão de uma lógica de forças ou — num contexto coreográfico mais estritamente corporal — de uma dada lógica cinestésica; aquele que improvisa é senciente das forças; donde o intensificado vínculo (inclusive histórico, sobretudo a partir do século XX) entre a improvisação e as multiplicadas linhagens somáticas (Caldas, 2017, p. 35).

Na prática, opero um procedimento construído, a partir de um conhecimento intuitivo, pressentido, que atende às demandas deste corpo. São etapas para o trabalho: 1. o foco, a predisposição para iniciar. São as etapas enumeradas no início deste subcapítulo e repetidas a seguir. 1.1. A CASA, definição do lugar de filmagem dos vídeos. 1. 2. Ser vídeo, proporciona material para provocação das percepções, e

esta escolha se apresentou como um caminho, que também proporciona um olho que espia para este universo íntimo da CASA interna. 1.3. A cirurgia que exigia repouso. Assim, os vídeos foram um recurso de estudo neste período até a total recuperação. Depois, simultaneamente à cirurgia, a cidade de Porto Alegre colapsou, sofreu e sofre com a enchente, instaurando o estado de 1.4. calamidade. Neste contexto-paradigma, parte previsto por mim e parte que se escapou, observo como me foco; revendo os vídeos, acordo sensações que se manifestam e aqui as registro.

O pensamento orienta-se para a prática, mesmo que atravessado por muitos outros pensamentos que não pertencem a este momento, e isto faz com que meu corpo se torne disponível, em aquecimento. Também preciso de uma 1.5. roupa que me permita estar confortável e o que escolho para 1.6. comer, para me alimentar, colabora para este estado de disponibilidade. Nem sempre consigo, mas procuro fazer uma 1.7. curta prática, aquecimento em casa, guiada pela percepção do que meu corpo necessita. Às vezes isto não ocorre e se dá no próprio início do ensaio e, com uma certa economia energética, vou executando a coreografia e acordando a musculatura, lubrificando as articulações, em um processo já iniciado quando me foco, antes mesmo de entrar na sala de trabalho, de ensaio. É uma negociação na CASA interna, para uma concentração e entrega ao trabalho. 2. Improviso *nem tão improvisado assim*, normalmente estimulado por alguma trilha, música, coreógrafo; 3. O trabalho da sala de ensaio, este lócus inseparável, onde se configura a coreografia com a poética. Segundo Paulo Caldas:

A coreografia — assim parece — se configura como uma proposição maquínica, um mais ou menos complexo diagrama imaterial inseparável de suas atualizações efêmeras na materialidade performativa, singular e, acrescento, improvisacional dos corpos (Caldas, 2017, p. 34).

A CASA externa, a sala de ensaio que aqui é a casa dos meus pais, é veículo das minhas histórias constituintes, laços fortes, representados por ela. Diante de um contexto iminente da existência, da morte, da sobrevivência deste período verteram das paredes as memórias. Danço nela encontrando alento para CASA interna. Identifico a CASA externa como um ponto de referência para acessar, transformar, reavivar memórias, elaborar signos da CASA interna. Encontrando o que há de genuíno fortalecendo a identidade. Para Bachelard, a casa representa,

[...] todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é somente no momento presente que se reconhecemos os seus benefícios. O verdadeiro bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova (Bachelard, 2000, p. 25).

O *processo em processo* é deflagrado por *Steps*, este trabalho que vem acontecendo nas escadas, que me instiga a me manter em processo. Representa aquilo que não cessa no que eu entendo como dança, a busca de um aperfeiçoamento para comunicar a (in)sustentável leveza de ser³², dos caminhos que me deflagro neste corpo de ganhos e perdas e nas transformações que acontecem para permanecer. (Kundera, 1983).

E a coreografia? A coreógrafa? a composição? Chego até aqui para concluir que sou coreógrafa da minha caminhada, defino percursos, andamentos, pausas, silêncios, reconheço padrões. Com diversas tecnologias somáticas, trabalho os nexos da composição na poética do suor. Neste trabalho a sós, diferentemente do que tenho vivenciado na sala de ensaio, por quase toda a vida, junto a coreógrafos e outros bailarinos, revisito-me e aproprio-me de mim mesma. Aproprio-me desta camada, parece que primeira e última camada, amálgama de camadas, que reconheço como a poética do suor. A poética, em si, dança a minha coreografia, é como narro e traduzo um mundo através do meu movimento.

³² Referência ao livro de Milan Kundera, primeira edição em 1983.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E assim danço,
Improviso,
Nem tão improviso assim,
Num *processo em processo,*
No fluxo do desejo,
em nexo,
nas escadas...

P e r m a n e ç o
Contemporaneamente.

Passou o tempo, dois anos para pontuar o marco de início desta pesquisa. Entre acontecimentos, escritas, palcos e pausas. Trilhei neste caminho. Antes do Exame de Qualificação, fiz uma pausa para trilhar entre pedras ancestrais, no seu esfarelar, na sua transformação em pó, o que todos seremos, pó, para fertilizar e iniciar um novo ciclo de vida. Sobre e entre as pedras, andei admirando suas formas, cores, volumes, texturas com meus poros abertos. Desafiei-me sobre elas. Fui atenta, ancestralmente buscando um ritmo nos meus passos, entendendo a transferência de peso entre uma e outra, elas me sugeriam onde pisar. Dançava sobre elas; íamos travando uma relação inspirada que produzia uma caminhada, aquecida pelo sol, por vezes refrescada pela brisa do vento, buscando cachoeiras escondidas. E o som das folhas, pássaros e insetos produziam um barulho bom, que pausava o pensamento: um estar no agora conectada com a natureza.

Esta conexão com a natureza instiga-me a aventurar, remete-me aos processos criativos na sala de ensaio, que são também aventuras, compartilhadas, que renovam repertórios para continuar andando/ dançando. Nessa atenção de perceber o mundo, sinestesticamente percebi as pedras, a natureza, a sala de ensaio, a eminência da morte, a vida.

É uma mesma lógica de percepção, que atenta ouve o corpo e, nos primeiros passos sobre as pedras, respira nexos. Como nos meus primeiros passos lá na dona Marina, espiralei o tempo e, nas pausas de suas esquinas, encontrei o que passou –

o que aqui contei - para seguir neste estado de atenção e permanecer dançando.

Como diz Fabião:

A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (Fabião, 2020, p. 322).

Esta pesquisa reconhece a trajetória de dança em mim, iniciada na escola de ballet clássico Marina Fedossejeva. Essa história foi trazida através das cartas e marcou o início da pesquisa, reavivando memórias. No decorrer da pesquisa, os recursos de escritas foram incrementados para além das cartas. Outros modos de organizar a palavra surgiram: com depoimentos, narrativas pessoais, poesias, vídeos, fotos e música – e outras tantas danças. São modos de representar momentos expressivos da construção da minha trajetória, onde vivências e pessoas constroem camadas. Entre as diversas pessoas que transversalizam esta pesquisa, nem todas são pinçadas das lembranças, restando memórias ainda perdidas. Reconheço (como parte desse percurso) e declaro a relação com coreógrafo Ivan Motta, a que tem me desafiado e permitido permanecer em dança.

A pesquisa e suas perguntas iniciais, durante esses dois anos, proporcionaram-me a observação atenta dos movimentos que aconteceram. Farejei memórias e vestígios, reelaborando signos e cheguei ao Improviso. Assim, identifico meu modo de fazer/dançar “contemporaneamente”, no capítulo *nem tão improviso assim*, reconheço-o como parte do meu *processo em processo*. Como o lócus da produção destas sabedorias da dança, encontro a sala de ensaio, onde o *processo em processo* ocorre e onde passei a maior parte da minha vida na dança. Assim, nomino a poética do suor como meu trabalho em dança, da dança e pela dança. Espaço onde há suor e dedicação.

Para além do meu reconhecimento de bailarina, percebo que, através das trocas e de um contexto sociopolítico da arte da cidade, foi possível estar aqui e fazer esta pesquisa. Chego até aqui com a percepção mais aguçada, onde me é possível esboçar a identificação de um modo de fazer, um *processo em processo*, construído com o tempo de vivências e trocas. Reconheço-o como um acúmulo proporcionado

por este tempo em dança, mais de 50 anos. E como diz a Oração ao tempo³³ do Caetano Veloso (1979), o tempo é: “[...] compositor de destinos, tambor de todos os ritmos [...]”. Um tempo que permite estar em um instante, que envelhece, que transforma, renova.

Reflico agora, no término do Mestrado, na iminência de colocar um marco de fim neste processo, e entendo a destituição da proposta inicial de criar uma composição coreográfica. Isso decorreu do fato de que parece que o inusitado se fez no caminho e me auxiliou a reconhecer os modos de fazer, com uma certa poética que desenvolvo na atualidade, com e a partir da minha dança. Com e a partir dos traços que me constituíram e que seguem aqui, em movimento. O conjunto de vídeos, reconhecidos como algo de valor a ser analisado, trouxe uma outra possibilidade de pensar o meu corpo e um modo próprio de operar em dança. Assim, no capítulo *Nem tão improvisado assim*, a análise desse material permitiu a emersão dos conceitos operatórios. Chego à conclusão de que uma imersão na CASA interna permitiu a emersão dos conceitos operatórios. Cheguei à CASA como conceito (subdividindo-a em dentro e fora); nesse espaço entre, encontrei os nexos. Isso me levou a tecer conexão com o universo da pesquisa em arte. Dessa maneira, percebo que hoje posso oferecer este meu singular traçado metodológico, suado, trabalhado. Que ele possa servir de inspiração para outras descobertas.

Agradeço ao tempo da escuta que possibilitou sabedoria para poder estar aqui. Neste processo, vivi a experiência da pesquisa acadêmica como fomentadora da prática e vice-versa. Assim, fui identificando e construindo a pesquisa. A cada capítulo, um passo, que indicava o próximo. Por muitas vezes, a pergunta: para onde quero ir, mas o próprio *processo em processo* foi dando o rumo – pois a pesquisa não parou – andou e andou. Foi uma aventura adentrar neste universo de bibliografias e tantos saberes – para mim, que construí minha trajetória na sala de ensaio –, e entender que a prática é um profundo estudo na linguagem da dança, onde fazemos conexões e enlaces para a escrita.

Encontrei alívio em muitas leituras onde me vi e compartilhei das reflexões. O que foi me dando rumo e entendimento: que experiências singulares compartilhadas (incluo esta) formam um acervo de experiências representativas da dança da cidade

³³Link para escutar Oração ao Tempo de Caetano Veloso: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2dyO1eHqaTjNCRBEK7eOlo?si=cff6068bb2e44c3e>.

de Porto Alegre. O que aqui compartilho com esta pesquisa, aos meus olhos hoje, tem uma dimensão condizente com a minha parca experiência acadêmica. Declaro minha admiração por este caminho e por estar aqui compartilhando palavras e espaços para outros dizeres, com o desejo de não serem esquecidos. Penso que é no PPGAC da UFRGS onde sou com os desafios e sinto a possibilidade de construirmos um mundo melhor neste lugar.

Promovendo estes registros, difundimos práticas de trabalho da dança – da arte – para além de nosso campo em arte, para outros contextos e universos, realizando trocas criativas composicionais e fomentadoras. Identifico também o prazer e os desafios de se sentir profundamente, para descobrir-se e situar-se e assim produzir conhecimento nas trocas. Trata-se de um trabalho sem fim, um *processo em processo*, um improviso *nem tão improviso assim*, mas de muita gentileza e descoberta.

REFERÊNCIAS

- ALTERNATIVEATEATRAL. **Valerio Cesio.** Disponível em: <https://www.alternativeateatral.com/persona6284-valerio-cesio>. Acesso em: 03 de ago. de 2024.
- ALVARENGA, A. L. D. **Historiografia da dança:** teorias e métodos. [S.l.]: Annablume, v. 1, 2018.
- ARCHIVO Nacional de la Imagen y la Palabra do Uruguai. **Busqueda.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <anip@sodre.gub.uy> 16 set. 2024.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo, Martins Fontes. 2000.
- BARROS, M. **O apanhador de desperdícios.** 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/enunciarcotidianos/2017/07/18/o-apanhador-de-desperdicios-manoel-de-barros/>. Acesso em: 18 de ago. 2023.
- BARROS, M. **Pensador com frase.** Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MjAwOTQwMw/>. Acesso em: 07 de set. 2024.
- BERGSON, H. **Memória e Vida, textos escolhidos por Gilles Deleuze.** Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIBLIOTECA.IBGE. Catálogo. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=448024&view=detalhes>. Acesso em: 10 de set. de 2024.
- BR.RUSSIABEYOND. **7 curiosidades sobre o Teatro Mariínski de São Petersburgo.** Disponível em: <https://br.russiabeyond.com/cultura/84860-curiosidades-sobre-o-teatro-marinski>. Acesso em: 04 de set. de 2024.
- CALDAS, P. Coreo|Grafia. *In:* Instituto Festival de Dança de Joinville; Jussara Xavier; *et. al.* **Dança não é (só) coreografia.** Joinville: Festival de Joinville, 2017. p. 22-40.
- CAMPOS, H. D. **Da transcrição:** poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CARTOGRAFIADOSPALCOS. Espaço sala Alvaro Moreyra. Disponível em: https://cartografiadospalcos.com.br/espaco_sala-alvaro-moreyra_1332#espaco. Acesso 05 de set. de 2024.
- CISNEGRO. **Humberto Silva.** Encosta Pravesidá 1982. Disponível em: <https://cisnegro.com.br/encosta-pravesida/>. Acesso em: 03 de set. de 2024.
- DANTAS, M. F. **Dança, o enigma do movimento.** 2. ed. Curitiba: Appris, 2020.
- DIAZ, B. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade.** Tradução: Sandra Ferreira e Brigitte Hervot. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

EVARISTO, C. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/0>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FACEBOOK. **Marisa Ballarini**. Disponível: https://www.facebook.com/183150041818377/photos/marisa-ballarini-fundadora-e-diretora-do-balletquartier-latin-iniciou-seus-estud/1341582072641829/?locale=pt_BR. Acesso: 03 de set. de 2024.

GBA. Teatro argentino. Disponível em: https://gba.gob.ar/teatro_argentino. Acesso em: 04 de set. de 2024.

GBA.GOB. **Cultura/teatros**. Disponível em: <https://www.gba.gob.ar/cultura/teatros>. Acesso em: 04 de set. de 2024.

GOOGLE. **Teatro Colón, de Buenos Aires**. https://www.google.com/search?q=Teatro+Col%C3%B3n%2C+de+Buenos+Aires&rlz=1C1GCEA_enBR1012BR1012&oq=Teatro+Col%C3%B3n%2C+de+Buenos+Aires&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBBzQ1OWowajSoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 04 de set. de 2024.

INFOBAE. **El incendio que destruyo el segundo teatro mas importante del pais y el misterio que sobrevivio a la tragedia**. Disponível em: <https://www.infobae.com/sociedad/2021/10/18/el-incendio-que-destruyo-el-segundo-teatro-mas-importante-del-pais-y-el-misterio-que-sobrevivio-a-la-tragedia/>. Acesso em: 04 de set. de 2024.

IZQUIERDO, I. *et al.* Caindo na Memória. **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações, Porto Alegre, n. 1, p. 49 -66, 2013.

KUNDERA, M. **A Insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

LAUNAY, I. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **Corpo, Dança e Contexto**: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas, Salvador, v. 2, n. 1, 2013, p. 87-100. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/7674/6040>>. Acesso em: 04 de mar. de 2023.

LEVY, P. **O que é virtual?** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTTA, I. **Obra Coreográfica: Transitório/Constante**. Porto Alegre: Cia H, 2003.

MOTTA, I. **Obra Coreográfica: Pessoas**. Porto Alegre: Cia H, 2008.

MOTTA, I. **Obra Coreográfica: Memórias Perdidas**. Porto Alegre: Cia H, 2023.

MOTTA, I. **Obra Coreográfica: Ex Timididades**. Porto Alegre: Cia H, 2022.

MOTTA, I. **Declaração pessoal**. WhatsApp. Imbé, 19 de jul. de 2020.

MUOVERETECHLAB, **Luciana Dariano**. Disponível em: <https://www.muoveretechlab.com/time>. Acesso em: 03 de set. de 2024.

NOTTI, Gisele Beretta. **Da razão à volúpia**: a trajetória da companhia de ballet Mudança a partir do baú do seu diretor geral (1985-1992). 2018. 195fls. TCC (Dança). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193956>. Acesso em: 22 de ago. de 2024.

OLIVEIRA, Driko. **Biografia**. um breve resumo de minha carreira. Disponível em: <https://www.drikooliveira.com/>. Acesso em 03 de set. de 2024.

PALUDO, L. **Corpo, fenômeno e manifestação**: performance. 2006. 135fls. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PALUDO, L. **A experiência do corpo que perdemos**. 2010. Disponível em: https://appoa.org.br/uploads/arquivos/luciana_paludo_a_experiencia_do_corpo_que_perdemos.pdf. Acesso em: 12 jun. 2024.

PALUDO, L. **Entre gestos e palavras**: atos performativos de um corpo em dança. ABRACE, 16 dez., 2021.

PENNA, J. P. **Uma pessoa da silva**: dança e transcrição da vida. Curitiba: CRV, 2019.

RESERVADEESPACOS. **Teatro Dante Barone**. Disponível em: <https://ww2.al.rs.gov.br/reservadeespacos/TeatroDanteBarone/tabid/3521/Default.aspx>. Acesso em: 03 de set. de 2024.

REY, Sandra. **Primeiras palavras CASA - LUA**. 2013. Foto captada. Disponível em: <https://www.sandra-rey.com/page2?lightbox=datatem-kqfc3m3n>. Acesso em: 02 de set. de 2024.

RIBEIRO, S. **O oráculo da noite**: A história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SALLES, C. A. **Redes da criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, C. A. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. [S.I.]: EDUC, 2008.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAOPETERSBURGO. **Teatro Mariinski.** Disponível em: <https://www.saopetersburgo.com/teatro-mariinski>. Acesso em: 04 de set.de 2024.

SCORZA, Rossana F. **Sempre, Marina Fedossejeva (1918-1984):** trajetória de vida descrita por feitos e afetos. 2018. 99 fls. TCC (Licenciatura e Dança). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/199309>. Acesso em: set. de 2024.

SHUSTERMAN, Richard. Pensar através do corpo: educar para as humanidades: um apelo a soma-estética. **Mal-estar da cultura: visões caleidoscópicas.**, p. 268, Porto Alegre, 2012.

SPCD. **Eneida Dreher.** Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/eneida-dreher-2/>. Acesso em: 29 de ago.de 2024.

SPCD. **Jussara Miranda.** Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/jussara-miranda/>. Acesso em: 01 de set. de 2024.

SPRITZER, M. Poética da Escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 33-44, jan.-jun./2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/indecorporificar/acx.php/vozecena/>>. Acesso em: nov. 2022.

TAVARES, G. M. **O senhor Henri e a enciclopédia.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TEATROCERVANTES. **El teatro.** Disponível em: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/el-teatro/>. Acesso em: 04 de set.de 2024.

TEATROCOLON.org.ar. Disponível em: <https://teatrocolon.org.ar/el-teatro/>. Acesso em: 04 de set. de 2024.

TERPSITEATRODEDANCA. **Terpsí Teatro de Dança – 27 ANOS.** Disponível em: <https://terpsiteatrodedanca.wordpress.com/terpsi/obras/>. Acesso em: 04 de set.de 2024.

THEATROSAOPEDRO. **História.** Disponível em: <https://theatrosaopedro.rs.gov.br/historia>. Acesso em: 04 de set. de 2024.

UFRGS.BR. **Olga Fedossejeva.** Disponível em: https://www.ufrgs.br/net/?page_id=13. Acesso em: 26 de jun. de 2024.

UFRGS.BR. **Salão de Atos.** Disponível em: <https://www.ufrgs.br/salaodeatos/>. Acesso em: 04 de set.de 2024.

VELOSO, Caetano. **Oração ao tempo.** Álbum: Cinema Transcendental. Gravadora: Philips, 1979. LP. Faixa 2 lado1. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2dyO1eHqaTjNCRBEK7eOlo?si=cff6068bb2e44c3e>. Acesso em: 04 de set.de 2024.

WIKIDANCA. **Ballet Phöenix.** Disponível: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Ballet_Ph%C3%B6enix Acesso em: 29 de ago. de 2024.

WIKIDANCA. **Carlota Albuquerque.** Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Carlota_Albuquerque. Acesso em: 29 de ago. de 2024.

WIKIPEDIA. **Daniela de Carli.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniela_De_Carli. Acesso em: 01 de set. de 2024.

WIKIPEDIA. **Tony Seitz Petzhold.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tony_Seitz_Petzhold. Acesso em: 18 de jul. de 2024.

WIKIPEDIA. **Victor Navarro Capell.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Navarro_Capell. Acesso em: 04 de set. de 2024.

VÍDEOS

ARVO PÄRT. **Tábula Rasa.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8HON4AswPVk>. Vídeo YouTube, 1977.

CARMINE, C.O. S D.L R DI. Núcleo Dança Ltda. **Cadeira Vazia.** Disponível em: <https://youtu.be/td4hfAruTpo>. Vídeo YouTube, 9 de dez. de 2022.

CIA H. **Casa Fantasma.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XdIGYXw4wnk&t=15s>. Vídeo YouTube, 12 de fev. de 2021.

CIA H. **Making of Casa Fantasma.** Disponível em: <https://youtu.be/Kk1xVS1GJck>. Vídeo YouTube, 2021.

INSTAGRAM. **Ciahdança Fuga Z.** Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COg5Yx3gAvx/?locale=zh-hans&hl=am-et>, Acesso em: 12 de jun. de 2024.

PALUDO, L. **Vídeo do ensaio Chopin 2022.** Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CjIK0YGgVMT/?igsh=OHk1NGN3cmU5M2hn>. Vídeo Instagram, 11 de out. de 2022.

SCORZA, R. **À BEIRA DO CYBER - vídeo dança 2020 – pandemia.** Produzido para o Dia Internacional da Dança de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/0WvltRpTztk?si=0uUjneAxj3bzd1QU>. Vídeo YouTube, 29 abr. 2020.

SCORZA, R. **C o n t r a.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOaSNFBk95U>. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Chopin 2ª releitura pátio**. Disponível em: <https://youtu.be/jJx7bybyQRw>. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Chopin pátio releitura**. Disponível em: https://youtu.be/1JGk95Mgz3M?si=pYo4C-b7cc_7fe8v. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Chopin processo ensaio casa 2022**. Disponível em: <https://youtu.be/yGkmmSlSP84>. Vídeo YouTube, 21 de dez. de 2023.

SCORZA, R. **Dança da Mini Dance Serie CAMINHANTES - FUGA Z**. Disponível em: <https://youtu.be/Ze1ZLy7QLVA>. Vídeo YouTube, 29 de abr. de 2021.

SCORZA, R. **Escada versão Steps origem**. Disponível em: https://youtu.be/sto650nO8aA?si=e_AZP5w-k_rd3OF5. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Mão S u j a** – improviso. Disponível em: <https://youtu.be/d8TqiPflrT4>. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Oi ?** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNapSBDdHg4>. Vídeo YouTube, 18 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Para quem não tem espelho**. Diários de Confinamento ´para CIA H. Disponível em: <https://youtu.be/8DiFQSBJoIM?si=3wwOUBYQZSszOCWnG>. Vídeo YouTube. 2020, Imbé-RS.

SCORZA, R. **Steps - Imbé versão escada rua 2020 pandemia**. Disponível em: <https://youtu.be/3PbkSHGtEC4>. Vídeo YouTube, 20 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Steps - primeira versão na escada da CASA de Imbé 2020 pandemia**. Disponível em: <https://youtu.be/uLRLeYfiL5s>. Vídeo YouTube, 20 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Steps - versão escada da rua Imbé pandemia 2020**. Disponível em: <https://youtu.be/RKQfLXG7ZfU?si=VEeIOWDVLWtcmIxx>. Vídeo YouTube, 20 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Steps versão editada**. Disponível em: <https://youtu.be/ILKnNWdySx0?si=2pwhy4zr5KI5stEE>. Vídeo YouTube, 20 de abr. de 2024.

SCORZA, R. **Up's - versão Steps Prado 2020**. Disponível em: <https://youtu.be/T5wOit3zFek>. Vídeo YouTube, 20 de abr. de 2024.

APÊNCIDE A – DEPOIMENTO DA ALUNA TANIA JACQUES

Em 03.12.2022, num ensolarado sábado pela manhã, Tania Jacques, trouxe na portaria do prédio onde moro um envelope: contendo 2 fotos de 1966 do “ballet branco”, (como ela se referia) um recorte de jornal intitulado “Fedossejeva e Stravinski” e um bilhete dizendo: “as fotos do ballet branco são de dez de 66 numa apresentação no teatro URGs. Abraço Tania 03/12/22”. A portaria me contatou e descii para encontrá-la, e até então, não sabia que era a Tania que havia me contatado quase dois anos antes quando havíamos conversado e posteriormente havia me enviado pelo correio fotos impressas da época de aluna da Escola da dona Marina. Veio a Porto Alegre para uma comemoração familiar e trouxe o envelope para deixar na portaria, mas acabamos nos sentando e conversando, depois de um tempo pedi para gravar seu precioso relato (datado das décadas de 1950 e 1960) na Escola da dona Marina, do Sr. Rolla e da dona Tony.

Colegas

A minha família foi sempre muito fechada, reservada, sou filha única, um tipo de cabeça que hoje em dia não existe mais. Então eu conhecia, conversava assim de leve e já saía, não fiz amizade nem com a professora, que, aliás, era muito ligada na Didi Chiarello, ficava na casa da dona Marina. Tinha, também, uma colega que dava aula, ela pegava a aula e repetia não sei se em novo Hamburgo, São Leopoldo, Canoas, reproduzia as aulas dela e ganhava um dinheirinho. Não lembra o nome dela.

Só lembro da Guizela que dançou Gisele.

Tinha a Lia Cabral, tinha o Antônio Carlos Cardoso, ele foi para o Rio depois, era bom um magrinho que ficava perto dele, fez o fauno, era excelente.

A escola

Primeiro, quando ela chegou no Brasil, foi na Associação dos Caixeiros Viajantes, acho que uns 2 anos foi lá. Depois foi perto da Renner no centro. Fazíamos aula a tarde toda, nasci em 1944, por volta de 1962 até 1964, em 1966 eu parei. Já estava no estágio. A gente fazia corpo de baile e parei para estudar e depois me casei em seguida. Em São Paulo fiz um pouco de jazz, mas eu sou pesadinha, meu tipo não era gorda na época, mas em comparação com as outras meninas, antigamente, eram todas muito magras, então eu pesava uns 52 kg, mas eu tinha muita coxa, eu saltava bem, mas levantar o arabesque era mais difícil.

Dona Marina

Tinha uma postura profissional gostava de ver como ela exigia, ela tinha a varinha que batia no chão, sempre empertigada, tinha uma boa atitude gostava de ver, ensinava bem, exigia, não perseguia ninguém e nitidamente privilegiava muito a Didi, mas a Didi merecia era a melhor de todas. Foi casada com o Agildo Ribeiro. Eu gostava da Marina, como professora era fantástica, nós não tínhamos o hábito de conversar. A aula terminava eu trocava de roupa e ia embora, ia sozinha para casa.

Dança

A dança me trouxe a consciência corporal, procuro manter a coluna reta, ela me ensinou, mas que ninguém nunca fala isso - porque ela era uma bailarina russa de primeira! - ela ensinou: você faz as suas costas a partir do esterno, você puxa um fio, e aí elas ficam naturalmente na posição, e até hoje tenho uma postura. Ontem eu vi minhas colegas, a maioria tem uma ano ou dois a mais do que eu, mas tem gente que nem se vê o pescoço, meu Deus! E essa consciência é algo que ficou, e eu procuro. Dona Marina tinha uma postura, era pequeninha, delicada, muito simpática. Eu fazia várias coisas, tocava piano, cantava música de câmara, eu fiz muitas coisas na vida o ballet foi uma parte. Mas eu reconheci, realmente, o que ela me ensinou depois de anos, porque aos poucos você vai vendo espetáculos, vai vendo outras professoras, vai percebendo que ela realmente puxava, exigia e dava o melhor.

A Tony era muito dedicada, mas eu fui para a escola dela quando ela já tinha assistentes que davam aula. Uma vez ela deu uma aula, depois olhou para mim - eu me esforçava muito, nas férias eu chegava a fazer aula de manhã e aula de tarde, mas eu gostava tanto de ballet que eu fazia duas aulas por dia – daí numa aula ela olhou para mim e disse: Tania, se você continuar assim você logo será a primeira da turma! Mas, a Marina não era de elogiar, ela não falava nada! Uma vez eu fiz uma pirueta, dei 3 voltas, num pé só, é difícil! eu fiquei muito satisfeita, mas ela não falou nada, não era de elogiar não. Veio a irmã dela uma vez, ela assistiu esse espetáculo na Ufrgs, e eu lembro que eu caprichava muito no braço, gostava muito de fazer o braço bem-feito. Depois do espetáculo a irmã dela chegou para mim, não sei (acho que ela falava espanhol), e disse que tinha gostado muito dos meus braços, foi um elogio que ela me fez.

Tania pergunta quanto tempo fiquei na Escola da dona Tony. Respondo :de 1982 até mais ou menos 1992, depois continuei em outros grupos, mas a Escola continuou e o Grupo Phoenix, da escola, continuou, dona Tony faleceu por volta do fim da década de 1990, 1999 ou 2000.

A Tony foi professora de educação física no colégio Sevigné e nessa época eu já fazia ballet com ela, nem sei se era três vezes por semana, era bastante, e nas férias fazia dobrado, então durante a educação física, eu não gostava de ficar jogando bola, vôlei, e ela era bem compreensiva, ela nunca exigiu que eu fizesse a educação física eu ficava sentada lendo um livro e as minhas colegas pulando, e eu lá sentada.

Ela sempre foi muito bacana, ela sabia que eu fazia um negócio muito mais difícil. Ela não exigia, que bom, eu era péssima no vôlei e eu não gostava.

Sapatinhos

Quando comprei os sapatos Capézio cor de rosa, eu teria aulas uns dois dias depois e eu fiquei tão feliz que dormi com os sapatos do lado do travesseiro, Sapato de ponta é lindo!

O Rolla era muito educado com as alunas, muito cavalheiro. Lembro a primeira aula que eu fiz com ele, ele fazia um teste para ver se a gente podia, eu tinha uns 10 anos, eu era muito moleca, eu subia em árvore, eu tinha boas coxas, daí ele mandava a gente ficar em determinadas posições, ele passou por mim e perguntou: Você nunca fez ballet? Eu digo não! Ele diz: Nossa, mas parece! Eu era fortinha, E lá com a Marina, eu não lembro o nome do passo, mas eu saltava muito bem! *Grand Jeté en tournant*. Eu fazia muito bem! Eu lembro do Rolla com carinho, ele foi sempre muito educado, muito bom para a gente.

Rolla, Tony e Marina das 3 escolas que frequentei, a que mais sobressaiu é a da Marina. A Tony não dava aula toda hora, quem dava aula era uma assistente que se casou, enquanto a gente estava lá, eu tinha a foto dela ainda guardada, saiu no jornal, a Tony, era muito, muito justa, não perseguia, não favorecia, a gente sentia uma estabilidade. A Marina tinha as preferencias, mas ela tinha razão, ela tinha que privilegiar, dar atenção para as melhores, você não pode pegar uma turma e nivelar, não existe isto, todo mundo igual. Agora, realmente, pena que eu não lembro o nome do outro rapaz, mas deve estar num programa, ele fez o fauno, ele magrinho, magrinho, no ballet que tem noite de Walpurgis, dançava espetacularmente.

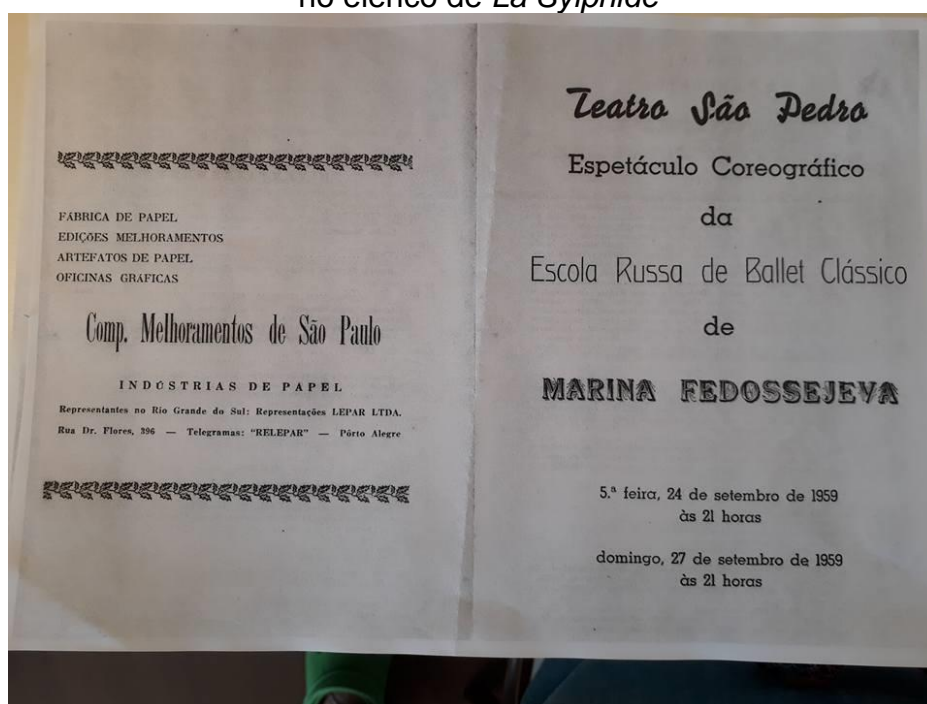
Das 3 escolas, as aulas da Marina eram bem mais exigentes, tinha um vocabulário maior de passos e combinações ela criava ali na hora, não era só um exercício, ela ia encadeando um exercício no outro, você estava dançando ali. A aula da Marina durava umas 3 horas, só o que ela fazia de barra, durava quase uma hora. Muito exigente. Só no fim, no último ano é que a gente usou sapatos de ponta na barra, ela não permitia logo, não. Depois tinha o centro, muito longo, depois tinha o ensaio, o ballet todo, eu lembro que eu entrava na escola as 3 horas e saia pelas 5/6 horas. Muito puxado. A gente usava uma capinha no pé, pele de coelho, que agora é silicone. Naquela época era de pele de coelho. Quando eu fazia aulas com a Tony eu

lembro que eu saia com bolhas e sangue, não sei por que, se era meu pé ou o sapato, não sei, mas as vezes a coisa pegava.

Nome da Russa

Eu ia dançar, meu pai não aprovava, não colaborava, mas a minha mãe me apoiava. Então eu ia dançar e ele disse que não queria que aparecesse o sobrenome Jacques, que era dele. Então a Marina veio com a ideia de colocar Tatiana e explicou que Vladimirova, seria filha do Vladimir, a gente concordou, não teve problema. Até achei engraçado que você não sabia, ninguém sabia, quando eu me dei conta, eu dei muita risada, elas devem ter um enigma! É engraçado, acho que não teve nada assim de alguém dançar com um pseudônimo.

Figura 27 - Programa Espetáculo de 1959, Tatiana Vladimirova é Tania Jacques no elenco de *La Sylphide*



...o dia m
...casamento
...e ao desper
...visão que j
...fo ele tenta
...de momento
...a mãe de
...he seu pr
...a na silfide
...paixonadi
...vos saem
...ocura a s
...Surpre
...para que
...bra esco
...promete
...no ves
...desesper

...ra, Ma
...de poi
...Ao api
...ão con
...tal di
...milho
...s ordi
...a si
...as en
...ue en

...aria
...An
...sob
...Car
...s: L
...lice
...Anc
...a V
...de
...bel

A ESCOLA RUSSA DE BALLET CLÁSSICO

de

MARINA FEDOSSEJEVA

vem funcionando na sede da Associação
Sul Riograndense dos Viajantes Comerciais,
à rua Dona Laura, n.º 646, telefone 2-32-76

...A PARTE


...A ESCOLA RUSSA DE BALLET CLÁSSICO

de


MARINA FEDOSSEJEVA

vem funcionando na sede da Associação
Sul Riograndense dos Viajantes Comerciais,
à rua Dona Laura, n.º 646, telefone 2-32-76


CERVEJA URSAS BAZAR
160 g/l
31-11-




VERA MARIA BRENNER




MARINA FEDOSSEJEVA nasceu em Leningrado em 1918 e foi educada pelo famoso coreógrafo e bailarino de origem russa, sendo criada com brilhantismo de 12 anos de idade. Estudou Ballet no Conservatório de Dança, Teatro, Música, Pintura, Escultura, Literatura, Inglês, Francês e Espanhol. Por diversas vezes viajou com o grupo de dança russa para o Brasil, sendo primeira bailarina em diversas cidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1954, veio para o Brasil com o grupo de dança russa e fundou a Escola Russa de Ballet Clássico em São Paulo, onde atua há mais de 10 anos, sendo professora de Ballet, Dança, Música, Pintura, Escultura e Inglês. Em 1958, veio para o Rio de Janeiro e fundou a Escola Russa de Ballet Clássico no Rio de Janeiro, onde atua há mais de 10 anos, sendo professora de Ballet, Dança, Música, Pintura, Escultura e Inglês.




DIDI CHIARELLO



ANTONIO CARLOS CARDOSO



GISELDA KOETZ MARCELLA



CARLOS MORAES

1ª PARTE

LA SYLPHIDE

MÚSICA de Chopin.
COREOGRAFIA: Marina Fedossejeva.
CENÁRIOS: Vera Wilhem Selbach,
MAQUILAGEM: Taffari.
AO FIANCO: Mirca Pereira.
Espectáculo baseado no libreto original de Adolfo Nourrit e adaptado à música de Chopin.

1.º ATO

Amalheç o dia numa antiga herdade de camponeses, dia esse em que se realiza o casamento de James com sua prima Elife. James sonha com uma vida e ao despertar este sonho torna-se realidade com a presença da maravilhosa visão que lá vive em sonho. Apaixona-se por ela que foge pela janela quando ele tenta retê-la. Ainda cheio de paixão desperta sem amigos fora que neste momento andava com Elife a qual amava em segredo. Neste instante entra a mãe de James acompanhada de sua sobrinha e futura noiva. James só pensa na silfide, e em seu lugar dá com a feiticeira Madge que, tendo por de propósito veio para destruir o casamento. Ao retirarse a feiticeira, os noivos saem para encostar-se para a cerimônia. Ao voltar, o noivo ainda procura a silfide que nesse momento aparece à janela e declara seu amor a ela. Surpreendido por isso, James reconhece sua noiva, e declara a todos para que veja a fração do noivo. Não acreditando por isso, entra a mãe e promete virá-la. Continua a festa. Ao serem dados os últimos relances no vestido da noiva, aparece a silfide e leva seu anel. Apreciando o desfecho de Elife, James declara seu amor.

2.º ATO

Numa clareira, Madge descansa. Ao despertar continua seu plano para vencer a silfide pois lá se livrara de Elife. Prepara a manta que desfrira sua rival. Ao aproximar-se os amantes, retira-se. James sentindo desprezado por não conseguir ter sua amada, pede ajuda a Madge que lhe entrega a manta fadada para ser o único meio de destruir as asas da silfide que ficara então eternamente sua.

Executando no cenário da feiticeira James descobre a fração de que declara seu amor sua ex-noiva virá-la, James abalado, sente-se enloquecer com as visões que então o perseguem.

PERSONAGENS:

A SILFIDE: Vera Maria Brenner.
JAMES — compositor: Antônio Carlos Cardoso.
ELIFE — compositora, sobrinha de Ana: Giselda Koetz Marcella.
GRUPO — compositor: Carlos Moraes.
ANA — mãe de James: Liana Flores Soares.
MADGE — cunhada feiticeira: Jussara Mielcheletto.
ALFONSO DE EPFIE: Anette Ferreira, Alexsandro Callegaro, Mabel Fonseca, Ivone Hoffmann, Tatiana Vladimirova, Sônia Regina N. de Carvalho e Silva.
SILFIDES: Giselda Koetz Marcella, Anette Ferreira, Alexsandro Callegaro, Liana Flores Soares, Mabel Fonseca, Tatiana Vladimirova, Sônia Regina N. de Carvalho e Silva, Ivone Hoffmann.
FEITICEIRAS: Flora Maria Gertrina Pereira, Gleusa Andrade, Laila M. Chagas, Fátia, Lucía D'Árigo Velhinho, Zélia M. Silva, Alzavira, Nivala M. Klein Diehl, Eleonora Maldoado, Sandra Zari, Sorana Zari.

2ª PARTE

DIVERTISSEMENT

DANSA CHINESA I. Brasil
... Carlos Moraes.

SOUVENIR Didi
... Anette Ferreira e Antônio Carlos Cardoso.

DOM QUIXOTE Minko
Adaptado: Didi Chiarello — Carlos Moraes.
Variação: Carlos Moraes.
Coda: Didi Chiarello — Carlos Moraes.

LAGO DOS CISNES Tetislawsky
Adaptado: Vera Maria Brenner — Antônio Carlos Cardoso.
Variação: Antônio Carlos Cardoso.
Coda: Vera Maria Brenner — Antônio Carlos Cardoso.

NOITE DE VALPURGIS Gomso
Adaptado: Didi Chiarello — Carlos Moraes.

GOPAK: Dança folclórica terraniana.
Solistas: Vera Maria Brenner, Antônio Carlos Cardoso, Carlos Moraes.
Conjunto: Giselda Koetz Marcella, Ivone Hoffmann, Anette Ferreira, Alexsandro Callegaro, Mabel Fonseca, Liana Flores Soares, Sônia N. Carvalho e Silva, Tatiana Vladimirova, Jussara Mielcheletto.

Fotos

Dona Marina

Nesta foto, a bailarina que a Marina abraça, foi para o Rio, ela se tornou primeira bailarina no Municipal do Rio de Janeiro. Não lembro o nome dela. Da sagração da primavera eu não participei, porque elas iam viajar para o interior, e meu pai não ia me deixar viajar.



Gisela | Jidi | Vera Brenner | Marina | eu | | |

D:\0000_HA_S_13_MHN-01_B010179
 (b) (s) (c) (x18) (pa) 1/1

Ballet branco

Lá pelas tantas a gente formava uma fila e eu saí do palco, me dei conta que estavam todos no palco, aí eu esperei o momento certo da música e voltei para minha fila. Fiz uma pose e todo mundo ficou esperando que eu fizesse um solo, e eu (risadas) fiquei tranquilinha ali no corpo de baile! Foi na Reitoria da UFRGS, em dezembro de 1966, eu sou um dessas duas, eu devo ser a que está com a coxa mais gorda. Sabes que eu guardei este vestido até uns 5 anos atrás, ele era um *tutu* todo bordadinho aqui de lantejoulas, era muito bonito. Depois ficou amarelo e manchou. Se eu lembrar de alguma coisa eu te escrevo.

Figura 28 - Ballet Branco - dezembro de 1966



MARINA DEZ 1966

1115

Mais uma lembrança: Ela, (dona Marina) ficava nas cortininhas, nas coxias, ficava ali no espetáculo.

APÊNDICE B – ‘TRANSPASSAGENS’ DE ARTISTAS AO LONGO DO TEMPO

Os artistas que aqui estão referenciados são pessoas com quem tive o privilégio de viver transpassagens de vida, de alguma maneira, direta ou indiretamente, ao longo desses anos que relato na pesquisa. Compomos camadas com nossa existência na dança. Para tanto, busquei informações, pedindo às pessoas com quem mantenho contato. Também fiz buscas em diversos sites na internet e, em alguns casos, eu mesma compus o relato, com base na minha memória e eventos isolados que localizei nas mídias. Portanto, o que apresento são registros parciais e podem não possuir exatidão de fatos. Penso que valem, no entanto, como esforço de sistematização de um levantamento, que será também ‘sempre em processo’. Aqui o desejo é o de partilha dos dados organizados até o momento.

Identifico as fontes ao final de cada artista: os que não possuem identificação foram compostos por mim, no desejo que não se percam no tempo. As informações enviadas pelo próprio artista identificadas como fonte da referência, ente parênteses. As demais estão com suas fontes e acesso. Pretendo ainda seguir nestas complementações com pretensão de tentar preencher a necessidade destes registros não encontrados.

Alexander Sidoroff

Professor de ballet e diretor da Escola de Ballet Alexander Sidoroff em Uruguaiana/RS e Porto Alegre/RS. Foi referência para várias gerações de bailarinos da cidade.

Ana Mondini

“Nasci em Porto Alegre em 1953 e sempre soube desde a infância que queria dançar. Estudei Ballet clássico com dona Marina Fedossejeva. E mais tarde com Maria Amélia Barbosa. Aos 19 anos descobri o Ballet Stagium, na época uma grande inovação e foi meu primeiro contrato profissional. Entre idas e vindas, aos 23 anos fui trabalhar no Balé da Cidade de São Paulo, onde permaneci muitos anos, trabalhando com excelentes coreógrafos e recebi muitos prêmios. Depois que deixei o Balé iniciei a fase de coreografar, criando para diversas cias de dança pelo Brasil, inclusive a

minha própria, a República da Dança. Também participei de várias obras junto com Umberto da Silva, José Possi Neto, e outros artistas independentes. Em 1996 deixei o Brasil rumo à Alemanha, onde trabalhei no Teatro Nacional de Weimar, fui diretora-coreógrafa em Kassel e participei da cia Dorkypark /Constanza Macras em Berlim, além de coreografar para peças de teatro e musicais. Atualmente trabalho voltada para a Dança Medicina, MovingSoul, e apresento-me junto a Claudia Palma/Armando Aurich no espetáculo Miedka, em São Paulo e outras cidades brasileiras.” Ana Mondini, set.2024.

Carlota Albuquerque

“Na Escola João Luiz Rolla obteve Formação Clássica, com certificação da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre. Em 1979, recebeu bolsa para estudar na Ecole BESSO de Danse Classique, em Toulouse (França). Participou como convidada do encontro A Arte de Estudantes Estrangeiros, também em Toulouse. Foi voluntária, na base de cooperação do governo francês em Ouagadougou, em Haute Volta (atual Burkinafasso), na África, criando uma escola de dança para crianças, existente até hoje. De volta a Porto Alegre, foi voluntária na Santa Casa de Misericórdia, atuando na estimulação de bebês autistas. Durante o curso de Psicologia-PUC-RS concluiu estudo de caso com crianças psicóticas e anorexia na Unidade Infantil Melanie Klein, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Foi voluntária na terapia ocupacional de adolescentes com intoxicação de álcool e drogas, na Clínica Pinel. Foi bailarina do Grupo Experimental de Dança, da Associação dos Professores de Dança do Rio Grande do Sul (RS); e da Companhia de Dança do RS, também criada pela Associação dos Professores de Dança do RS, apresentando-se na obra Carmina Burana (1981), juntamente com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e corais. Bailarina e cofundadora da Terra Cia. de Dança do RS, com direção de Eneida Dreher. A companhia Terra foi um marco histórico da dança cênica gaúcha, com apresentações em praças públicas, ginásios, presídios e hospitais, além de teatros e lonas de circo, tendo realizado 431 apresentações no Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais. Participou como bailarina solista convidada nas óperas La Traviatta, Dido e Aeneas, A Força do Destino, Viúva Alegre, entre outras, com o Coral e Orquestra Sinfônica do Estado do Rio Grande do Sul, sob direção de Carmen Romana. Como bailarina, participou em turnês para Rio de Janeiro, São Paulo,

Paraná e Santa Catarina com performances para as marcas Coca-Cola, Disney, Sampaarelí, dirigidos por Lia Fróes, professora da Fundação de Artes de Montenegro (hoje UERGS). Foi professora voluntária do projeto social Dança Criança – Vila Cruzeiro, com direção de Leta Etges. Em 1987, funda a companhia de dança contemporânea Terpsí Teatro de Dança, atuando como coreógrafa e diretora. Participou como convidada do debate Olhar Contemporâneo da Dança, como representante do RS, no Rio de Janeiro, a convite do Instituto Brasileiro Arte e Cultura (IBAC). Ministrou oficinas de processo criativo a partir do movimento para professores de arte da rede municipal de Porto Alegre. Foi a primeiraicineira do projeto Descentralização da Cultura, em 1999, 2000, 2001 e 2002, realizando encontros com o teatro e a dança, além de mostras de criação. Foi organizadora e curadora da Mostra Internacional I Usina Brasil Telecom de Dança, realizada em Porto Alegre, em 2001. Convidada do XX Festival de Dança de Joinville, como jurada de Dança Contemporânea. Foi jurada eicineira do I Festival de Canela e do Porto Alegre em Dança. Ministrou oficinas e/ou palestras no II Festival Internacional Porto Alegre em Cena; Mostra de Arte Educação, no SESC Santos; Festival de Dança de Pelotas; Centro Municipal de Cultura de Manaus; Universidade de Dança de Manaus; Teatro Municipal de Belém do Pará; Centro Cultural do Maranhão; Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, pelo projeto As Artes Cênicas aproximando o País; entre outros. Participou como coreógrafa em diversas montagens: A morte impossível - Homenagem a Samuel Becket e Amor Febril, ambas com direção de Luciano Alabarse; Maria vai com as outras, com direção musical de Dulcimarta Lino; Expresso 25, com direção musical de Pablo Trindade. Novena à Nossa Senhora das Graças, com a Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro e direção de Décio Antunes; abertura do projeto Arte no Solar; Antígona, com direção de Luciano Alabarse; Encontro de Jovens Talentos da CAPES, em Brasília e Porto Alegre; musical infantil Locomoc e Millipili, com direção de Luciana Eboli; entre outras montagens. Atualmente, é coreógrafa residente do Terpsí Teatro de Dança. Desde 2006, se dedica à criação do Centro de Estudos Coreográficos Terpsí, um espaço para a pesquisa, experimentação, diálogo e reflexão sobre Dança” (WIKIDANCA, 2024).

Cleber Menezes (15/04/1961 - 17/06/2003) e Guelho Menezes

“São irmãos e iniciaram sua formação em Dança, com Cecy Franck (técnica de Martha Graham), no início da década de ‘80, com a criação do Grupo Choreo. Como bailarinos convidados, atuaram em montagens de Diretores/Coreógrafos como Lenita Ruschel, Vera Bublitz, Leta Etges, Carlota Albuquerque, Valério Césio, OSPA, entre outros. Atuaram, também, no teatro. Em montagens de diretores como Dilmar Messias e Júlio Conte. Em 1987, criaram sua própria companhia de Dança, o Balletto. Merecedor de prêmios como: “Revelação - 1987”, “Troféu Scalp - 1987”, “Prêmio Especial Açorianos - 1987”, “Melhor Espetáculo - 1988”, “Palma de Ouro - V Danza Libre – Argentina - 1988”, “Melhores do Ano - 1989”, “Revelação da Década de 1990”, o Balletto representou o estado e o país em eventos culturais dentro e fora do Brasil. Guelho Menezes faleceu em 2003. Cleber Menezes, hoje, atua como locutor profissional.” Cleber Menezes, set.2024.

Daniela De Carli

“É cantora, atriz e bailarina brasileira, nascida em Caxias do Sul com inúmeros trabalhos nacionais e internacionais. Iniciou seus estudos com cinco anos de idade, optando inicialmente pelo ballet clássico. Fez estudos superiores de música e canto lírico na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) e na Universidade Livre de Música (São Paulo), onde teve aulas com o baixo-barítono Carmo Barbosa. Fez vários cursos de aperfeiçoamento e master classes no Brasil e exterior com professores como José van Dam e Frederica von Stade. Em São Paulo mergulhou mais no ballet, incluindo dança contemporânea, sapateado e flamenco, estudando nas escolas do Ballet Stagium e do Balé da Cidade de São Paulo, paralelamente fazendo cursos de interpretação dramática com Peter Brook, Alain Maratrat e Fátima Toledo. Sua qualificação permitiu que fosse contratada em regime estável pelo Teatro Municipal de São Paulo, integrando o Coral Lírico e o Coral Paulistano, onde permaneceu por mais de dez anos. No seu currículo se destacam participações como solista em diversos trabalhos ao lado de renomados artistas conjuntamente com seu trabalho de bailarina” (WIKIPEDIA, 2024).

Diego Mac

“É diretor de dança, coreógrafo, dançarino, videoartista e artista 3D. Produtor e gestor cultural. Atua há 25 anos na área cultural em projetos artísticos que transitam entre dança, imagem, tecnologia e gestão. Graduado em Dança (ULBRA). Mestre (UFRGS) e especialista (FEEVALE) em Poéticas Visuais. Doutorando em Artes Cênicas (UFRGS/PPGAC/CAPES). Atualmente, dedica-se à criação baseada no hibridismo entre dança e simulação 3D. Como diretor, já trabalhou em mais de 50 espetáculos de dança. Foi diretor do Grupo Gaia – Dança Contemporânea. É diretor geral da Macarenando Dance Concept, junto a Gui Malgarizi, e diretor artístico da Muovere Cia de Dança, junto à Jussara Miranda. Desenvolveu importantes projetos para o tema da direção em dança, como a Incubadora de Novos Coreógrafos, o Estágio de Atuação Cênica e Oficina Permanente de Criação em Dança. Ministrou diversos cursos sobre a direção de dança e atualmente realiza pesquisa de doutorado sobre assunto junto ao PPGAC/UFRGS, sob orientação da artista Prof^a. Dr^a Luciana Paludo. Seu trabalho é reconhecido nacional e internacionalmente, com inúmeros prêmios recebidos, como Prêmio Açorianos de Dança 2022 como Personalidade do Ano e o Prêmio Trajetórias Culturais. Links: <https://linktr.ee/diego.mac>” Diego Mac, set. 2024.

Diônio Kotz

“Professor de Educação Física, trabalhou na Casa de Cultura Mário Quintana antes e durante a restauração como assistente de direção. Sua primeira academia foi na Cidade Baixa e chamava-se DICA em 1979. No início dos anos 1982 conheceu o espaço em que se localiza até hoje a Academia Mudança e apaixonou-se pelo local. Assim, em 1985 nasceu o Grupo Academia Mudança. No ano seguinte, 1986, passou a denominar-se Grupo Mudança. E, após uma dissidência interna, em 1988, houve uma reestruturação e o nome muda pela terceira vez, chamando-se Companhia de Ballet Mudança. Desde então, são mais de 35 anos dedicados ao mesmo espaço que reúne atividades físicas, artes e pessoas. No período entre os anos de 1985 a 1992, em virtude de toda a efervescência dos anos 1980, da discoteca, das aulas de dança em sala de aula, dos cursos com profissionais de dança do país e de fora do país,

surgiu a oportunidade de montar um grupo de dança a partir da vontade dos alunos” (NOTTI, 2024).

Driko Oliveira

“Porto alegreense, bailarino, instrutor e pesquisador de dança e, atualmente, coreógrafo, iniciou sua formação em Dança Urbanas e desde então, especializa-se mesclando Dança Contemporânea e uma multiplicidade de linguagens, com o intuito de ampliar seus conhecimentos, buscando consolidar seu estilo próprio, e fortalecer a sua marca registrada, denominada Contempurbano. Dentre suas experiências, praticou estudos diversos pela América Latina, ministrando workshops e sendo jurado. Como bailarino compôs o elenco do espetáculo “Nunca um lar foi tão agitado”, do Grupo My House, vencedor do Prêmio Açorianos de melhor espetáculo em 2009 e Prêmio Brasken pelo Júri Popular em 2010. Desde então integrou o elenco de diferentes espetáculos, entre eles destacam-se: “Avesso” (2013) e “Transmobilização” (2014), ambos do Grupo My House; “Corações Insones” (2015), “Sopros, 2017”, (Prêmio Klauss Vianna 2015), por Cia H Dança e “Acuados” (2016), por Ânima Cia de Dança e Aquáticos (2017), por Sutil Companhia de Dança/PR, Gran Fuleiro Circus (2018), “FM” (2019), “Levanta, Sacode a Poeira e dá a volta por cima”, (2021) Ânima Cia De Dança, e “EX Timididades” (2022) por Cia H Dança. Foi professor do G.E.D. (Grupo experimental de dança de Porto Alegre) nos anos de 2015 e 2019, atualmente é professor e diretor do Espaço de arte Espaço n e e Diretor e Coreógrafo de “Trivial, um espetáculo de bboys”, seu primeiro trabalho como diretor de Espetáculos independente, composto por grande elenco. Trivial contou com 07 indicações ao Prêmio Açorianos de Dança de 2023, sendo agraciado com melhor Produção e elenco. Por sua atuação nos anos de 2012 e 2013, foi indicado consecutivamente ao Prêmio Açorianos de Dança como destaque na categoria Danças Urbanas, recebendo o Prêmio em 2013. No ano de 2014 e 2018 foi convidado e exerceu a função de jurado da categoria Destaques nas Danças Urbanas, em 2015 recebeu indicação ao Prêmio na categoria de Melhor bailarino da Cidade de Porto Alegre e em 2019 recebeu uma homenagem por fazer parte da história das Danças Urbanas do Brasil no estado do Rio Grande do Sul no evento Open Extreme Brasil” (OLIVEIRA, 2024).

Édson Garcia

“Bailarino, coreógrafo, ator, professor de Dança e Educação Física. Licenciado em Educação Física e Pós-graduado em Dança. Recebeu inúmeras premiações e homenagens pelos seus trabalhos artísticos. Dirigiu e atuou no Phoenix Grupo de Dança por 25anos. Atualmente é diretor e proprietário da CDEG Cia de Dança da Terceira Idade, onde desenvolve essa experiência há 28 anos. Trabalhou como Coreógrafo e Jurado por muitos anos, no Carnaval de Porto Alegre. Foi Jurado Oficial do Carnaval de São Paulo, onde julgou o Quesito Mestre Sala e Porta Bandeira durante 3 anos. Destaque Artístico pelo Prêmio Açorianos de 2023 por Pie Jesu, espetáculo de Teatro/Dança que idealizou e atuou. Participa como convidado da Cia H, desde 2018.” Édson Garcia, set. 2024.

Eneida Dreher

“Nascida em Uruguaiana, no interior do Rio Grande do Sul, começou a dançar aos sete anos, em 1950, na Escola de Bailados Clássicos de Lya Bastian Meyer e, posteriormente, com Ilse Simon. Para complementar os estudos, durante as férias ela costumava viajar ao Rio de Janeiro para ter aulas com mestres, como Tatiana Leskova e Nina Verchinina. Já formada, fundou em 1966 sua própria escola de dança na cidade de Farroupilha, no interior do Rio Grande do Sul, tornando-se a primeira pessoa a ensinar balé clássico na cidade. Em 1974, passou a integrar, como primeira-bailarina, o Grupo Experimental de Dança, mantido pela Associação dos Professores de Dança do Rio Grande do Sul. Sua permanência nele, no entanto, duraria pouco. Em 1976, largou tudo para viajar a Nova York, nos Estados Unidos, onde estudou com Luigi Facciuto, um dos principais mestres americanos do jazz dance. Aproveitando os conhecimentos adquiridos com essa experiência, retornou ao fim do ano a Porto Alegre, onde montou ao lado de Ilse Simon o SimonDreher Dança, tendo como grande chamariz o Modern Jazz de Luigi. Em 1981, ela participou como primeira-bailarina da única montagem da Companhia de Dança do Rio Grande do Sul, interpretando “Carmina Burana”. Em agosto 1981, integrou como primeira-bailarina, diretora e cofundadora da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul, marco da dança cênica gaúcha, que realizou 431 apresentações no RS, RJ, SP, BH, Alemanha e Itália até setembro de 1984. Com o fim do grupo, passou dois anos na Alemanha. Com uma

bolsa de estudo do Instituto Goethe, frequentou em 1986 a Staatliche Hochschule Fur Musik Ruhr (Tanz)), escola superior de dança dirigida por Pina Bausch. Quando retornou, foi convidada a ser diretora artística do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, mas, devido ao baixo salário, desistiu da empreitada. Foi quando Carlota Albuquerque, com quem já havia trabalhado no Terra, a chamou para dar aulas no Terpsí, fundado em 1987. Com ela, montou o espetáculo Quem É", responsável pelo estouro da companhia, onde permaneceu de 1989 a 1999 como preparadora técnica e assistente de direção. Ela ainda viria a participar de outros projetos com o grupo em 2001 e 2002, mas como assessora especial. Em paralelo, assumiu outras tarefas durante esse período. De 1991 a 1994, foi coordenadora de Dança do Instituto Estadual de Artes Cênicas da Secretaria de Estado da Cultura. Entre 1999 e 2000, retornou ao cargo em paralelo às atividades como membro do Conselho Deliberativo da Fundação Theatro São Pedro. Em 2005, formou-se no curso superior de Tecnologia em Dança pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA-RS) com a pesquisa "Antropofagismo Gaúcho", com a participação de sete expoentes das artes gaúchas: Daniela Carmona, Geraldo Flach, Carlota Albuquerque, José Claudio Moreira, Carlos Pasquetti, Antônio Carlos Cardoso e Luiz Augusto Fisher. Em julho de 2006, formou-se ainda no Método Pilates promovido pela Escola de Pilates Condicionamento Físico e Mental (linha clássica), de Porto Alegre. Passou então a atuar como instrutora da modalidade em paralelo às atividades de docente no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde ministrou diversas disciplinas no Departamento de Arte Dramática até julho de 2008. Em 2009, recebeu o diploma de Honra ao Mérito – Personalidades da Dança pelo Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Ao longo de sua carreira, ministrou workshops de dança moderna para o Ballet do Teatro Castro Alves (1988 e 1997), Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), Sesc-Santos (1996), Festival Porto Alegre em Cena (1996, 1997) e Wim Vandekeybus/Cia. Última Vez (1997). Também coreografou para diversas peças infantis, além de ter integrado a comissão de curadoria e o júri de festivais e prêmios e atuado politicamente na Comissão Gaúcha de Dança, que lutou por investimentos para a dança no Rio Grande do Sul" (SPCD, 2024).

Gerson Behr (nascimento e óbito)

Bailarino, coreógrafo, professor, natural de Porto Alegre. Iniciou seus estudos com Tony Petzhold e Cecy Frank. Aperfeiçoou seus estudos com diversos maitres e participou de diversas companhias, em Porto Alegre, Curitiba e Belo Horizonte. Seu último trabalho foi o Tempo que Resta como bailarino e cocriador em 2005, logo após veio a falecer.

Geraldo Lachini, (05/07/1950 - óbito?)

Geraldo Gloor Lachini, bailarino e professor. Natural de Porto Alegre.

Guga Pellegrini

“Nome artístico de Marise Pellegrini, bailarina e professora de ballet. Iniciou seus estudos de dança em Santa Maria/RS. Em 1982 iniciou seus estudos em dança na escola de bailados clássicos Tony Seitz Petzold, onde fez parte do ballet Phoenix, com o maestro Walter Árias. Dançou no grupo Mudança, e como bailarina do coreógrafo Valério Césio. Em 1988 foi para o Rio de Janeiro, estudando na escola da bailarina Nora Esteves. Neste mesmo ano entrou para a Cia de dança do Rio de Janeiro, na direção de Claudia Araújo. Atualmente ministra aulas no Ballet Ivone Freire em Santa Maria/RS, onde está há 30 anos.” Guga Pellegrini, set.2024.

Umberto Silva (1951-2008)

“Bailarino, professor de dança clássica e coreógrafo. Inicia seus estudos na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Integra, em 1968, o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1970, transfere-se para Curitiba e passa a atuar como bailarino do Balé Teatro Guaíra. Em 1972, em São Paulo, vai para o Ballet Stagium. Dois anos depois, entra para o então Corpo de Baile Municipal de São Paulo, atual Balé da Cidade de São Paulo, onde permanece até 1981. Em 1981, coreografa Cinderela Não é Mais Aquela, espetáculo do Grupo Andança, dirigido por José Possi Neto (1947), e Encosta Právêsidá, para Cisne Negro Companhia de Dança e Grupo Experimental de

Dança (GED), dirigido por Penha de Souza (1935). Seguem-se Poemas de um Dia (1987), Palavras ao Vento e Talvez Nasça Qualquer Dia, ambas produções de 1988, e Como se Fosse (1990)” (CISNENEGRO, 2024).

Isa Denser

Bailarina e professora da Escola da dona Marina. Foi durante os últimos anos da escola o braço direito da dona Marina.

June Machado

“Coreógrafa, professora e diretora artística de dança. Formou-se em dança clássica, moderna e folclórica, com profissionais como Tatiana Leskova, Lennie Dale, Alexander Ursuliak, Betina Bellomo, Johny Franklin, Antônio Carlos Cardoso, Sacha Svetlof, Mabel Silveira, Alexander Sidorof, Tony Seitz Petzhold, Walter Árias, Ery Assenato, Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Atuou como professora de dança na Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold, Ballet Sinos, Ballet Phöenix, Grupo Mudança, entre outras escolas e grupos. Gestora do projeto “Dança: Educação e Cultura”, realizado pela Secretaria da Educação e da Cultura do Rio Grande do Sul (1991-1994). Diretora da Cia Companhia de Dança Popular do Sul (1988-2003). Principais criações coreográficas: “As Mulheres da Minha Terra” (1989 e 2003); “Réquiem” (1998); “Farrapo’s” (1999); “Das Tripas Sentimento” (2000). Atuou como diretora artística do Ballet Phöenix e do Grupo Mudança, bem como dos espetáculos “Deixe-me Ver Sua Alma” (2002), “Abobrinhas Recheadas” (2009), entre outros. Em 2000, recebeu o Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo por “Das Tripas Sentimento”. Por meio da influência de seu tio Carlos Machado, aproximou-se da cultura popular, do Teatro de Revista e do carnaval. Em 1981, transformou o padrão estético das Comissões de Frente de carnaval em Porto Alegre, tornando-as mais cênicas e coreográficas. Em 2018 realizou através da Macarenando dance Concept e Casa Cultural Tony Petzhold a 2ª edição do projeto Das Tripas Sentimento ao lado seu filho Diego Mac coreografo e diretor da Cia.” Diego Mac, ago.2024.

Jussara Miranda

“Coreógrafa e diretora da @muovereciadedanca há 34 anos, natural de Cruz Alta, iniciou seus estudos de dança nesta cidade com Vera Bublitz, vive em Porto Alegre. Sua formação em balé inclui nomes importantes como: Tony S. Petzhold e Walter Arias; em Jazz: All Gilbert, Rosely Rodrigues e Charles Linhares; e em Dança Contemporânea: Patrícia Avellar, Antonio Manuel Laginha, Luis Arrieta, Mônica Infante, Wilson Hideki Sagae, Heide Tegeder, Denise Namura entre outros. Em 2006, concluiu a Graduação de Tecnologia em Dança pela Universidade Luterana do Brasil -ULBRA - Canoas/RS. Em 2010 tornou-se mestre em Inclusão e Acessibilidade dentro da linha de pesquisa de Políticas Públicas e Inclusão Social pela Universidade FEEVALE/RS. Atualmente suas atividades profissionais estão voltadas para a formação, produção e difusão em dança e a direção da Muovere Cia. de Dança Contemporânea de Porto Alegre desde 1989” (SPCD, 2024).

Leta Etges

“Maria Celeste Spolaor Etges, brasileira, nascida em Porto Alegre, formou-se em Ballet Clássico pela escola João Luiz Rolla em 1974 e aprofundou seus estudos em dança pela Royal Academy of Dancing na Escola de Ballet Lenita Ruschel Pereira. Como bailarina, pertencia a companhia Terpsí - Teatro de Dança onde passou a utilizar seu nome artístico, Leta Etges. Graduada em Educação Física pelo Instituto Porto Alegre – IPA em 1981. Pós-Graduação: Psicomotricidade (UFRGS – 1982) / Dança e Consciência (UGF – 2007). Estudos Culturais (UFRGS – 2017). Ingressou na Rede Municipal de Porto Alegre (SMED), em 1982, como professora de Educação Física na Escola Municipal de Ensino Fundamental José Loureiro da Silva, na Vila Cruzeiro, onde fez nascer em 1984 o projeto DANÇA CRIANÇA - LOUREIRO, projeto único até então por ser um projeto de Dança vinculado e comprometido diretamente com a Educação e a escola que o sediava. O projeto abriu suas portas para a aproximação da comunidade através da dança, servindo de inspiração para a rede de ensino na Smed e de novos projetos. Ao longo de 25 anos o projeto ofereceu cursos e oficinas com diferentes profissionais da dança a fim de oportunizar o aprimoramento aos alunos que se destacavam e proporcionar intercâmbio entre as diferentes linguagens oportunizando assim novos saberes e ampliando convivência da

comunidade com a arte da Dança. Em 2008 ainda sob sua coordenação foi oficialmente registrado na SMED o Centro Municipal de Educação em Dança que a partir de então contou com uma nova equipe de professores a fim de contemplar a formação dos estudantes uma vez que o Centro era constituído em programas: Ballet Clássico, Folclore, Dança de Rua e Musicalização para todos os alunos. Se desvincula do Projeto em 2009 e a partir de então a SMED passa a ser coordenado por novos profissionais da Rede. Professora na Rede Marista, ministrou aulas de Expressão Corporal/Dança até o ano 2022. Disciplina que fazia parte do currículo pedagógico da escola no Ensino Fundamental, nas séries iniciais, do Colégio Marista Rosário de Porto Alegre. Recebeu alguns prêmios em reconhecimento ao seu trabalho ao longo de sua trajetória. Em 1995 recebeu da Câmara Municipal De Porto Alegre o Título Honorífico de Cidadã Emérita de Porto Alegre pelo projeto de dança desenvolvido na comunidade da Vila Cruzeiro. Em 1997 recebeu da Secretaria de Cultura o Troféu Açoriano de Dança - Menção Especial. Em 2001 e 2003 recebeu Destaque no Fórum Mundial de Educação. Em 2005 recebeu da APEF/RS o Troféu Movimento - Professora Destaque da Rede Municipal de Porto Alegre.” Leta Etges, set.2024.

Letícia Paranhos

“Letícia Piccinini Paranhos, bailarina, atriz e diretora do N Amostra – Grupo de Pesquisa em Movimentação Contemporânea. Natural de Porto Alegre, licenciada em Educação Física pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no Rio Grande do Sul, e pós-graduada a nível de especialização em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho, do Rio de Janeiro. É formada em Ballet Clássico pela Escola de Ballet Lenita Ruschel Pereira, de Porto Alegre, RS. Como bailarina, estudou e trabalhou com coreógrafos como Mário Nascimento (SP), Jorge Peña (Arg), Tony Abott (RJ), Luis Arietta (Arg), Deborah Ruschel (RS), Anette Lubisco (RS), Ivan Motta (RS), Isabel Willadino (RS), Jussara Miranda (RS) e Diego Mac (RS). Como atriz trabalhou com os diretores Ronald Radde, Lucia Bendati, Camila Bauer, Jezebel Di Carli, Karen Radde, Jeferson Rachewski e Fabrizio Gorziza (todos de Porto Alegre).” Leticia Paranhos, ago.2024.

Liz Dias

“Mãe, ciclista, vegetariana, professora de teatro infantil, meditadora e uma artista inveterada. É atriz, coreógrafa e locutora. Nasceu em Porto Alegre, mas foi em São Paulo que deu à luz a duas filhas! Como bailarina estudou ballet clássico e contemporâneo e foi bolsista, na Alemanha, da lendária coreógrafa Pina Baush. Foi bailarina da Terra Cia de Dança, de Valério Césio e como atriz participou de várias peças de teatro adulto e infantil sob a direção de Camilo de Lélis e Roberto Oliveira. Como coreógrafa, destaca-se o premiado espetáculo Pindorama, quando coreografou a Palavra Cantada, consagrando-se como o primeiro espetáculo de dança para crianças no Brasil. Mas foi em 2017 que descobriu no Youtube, a oportunidade para fazer uma fusão de todos os seus saberes. Unindo a criatividade, a paixão pela infância, sua voz e a meditação. Foi então que criou o Canal Guru da Lua, que hoje se consagra como o maior canal de meditação para crianças do Youtube. É escritora e autora de mais de 400 meditações guiadas, além do livro infantil Hora de Meditar, pela Editora Matrescência.” Liz Dias, ago.2024.

Luciana Dariano

“É uma artista da dança com uma vasta trajetória internacional e nacional. Sua formação em ballet clássico e dança contemporânea inclui mestres renomados e performances em prestigiadas companhias. Recebeu múltiplos prêmios ao longo de sua carreira, destacando-se como bailarina excepcional. Sua atuação abrange espetáculos em Paris, incluindo óperas e projetos de dança contemporânea. Além disso, é cofundadora da Cie LD'A - Linea D'aria, focada em produções para público infantil e adulto, e lecionou dança clássica e contemporânea em diversos centros culturais ao redor do mundo. Atualmente, continua sua jornada artística como bailarina, criadora e conselheira artística na Cie Allant Vers, sediada na França” (MUOVERETECHLAB, 2024); (UFRGS.BR. 2024).

Maria Amélia Barbosa (11/02/1942-19/09/2024)

“Maria Amélia Hiltl Barbosa, nasceu na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, no dia 11 de fevereiro de 1942. No ano de 1951, aos 9 anos de idade, por vontade própria, iniciou seus estudos de ballet clássico na Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold, onde fez estágio, ministrou aulas, foi sua assistente, bailarina e coreógrafa concluindo curso de aperfeiçoamento em danças, aproximadamente dos 9 aos 25 anos. Filha de Heitor de Almeida Barbosa e Thalita Hiltl Barbosa. Sua herança artística talvez tenha vindo de seu bisavô materno que era maestro em Berlim, na Alemanha e sua mãe, pianista. O local das aulas de ballet era no Orfeão Riograndense, fundos do Theatro São Pedro, mudando-se posteriormente para outros dois locais, até o espaço definitivo na rua Cristóvão Colombo, 400 onde até hoje se encontra. A dança em Porto Alegre restringia-se às escolas de ballet, em caráter puramente amador. Falava-se em profissionalismo no Brasil, mas só em cidades como Rio de Janeiro principalmente e São Paulo.

O Acompanhamento musical para as aulas era feito por uma pianista. As aulas eram ministradas diariamente com duração de 2 horas. O nível social das alunas era variado, observando-se maior incidência no de classe média alta.

A participação do homem na dança, era praticamente pouca. Nos lugares onde não existia a tradição, existia o preconceito, embora hoje seja muito menor. O fator principal era não existir uma formação para o bailarino, fazendo com que os rapazes iniciassem a dançar já adultos e também por uma questão de sobrevivência, infelizmente não podiam se dedicar a uma arte, que trazia tão pouco retorno e que exige dedicação exclusiva!

As apresentações das escolas eram quase sempre anuais, sendo o Theatro São Pedro, Salão de Atos da Reitoria da UFRGS e Teatro Leopoldina (OSPA) os locais dos ballets. Participou dos seguintes espetáculos, entre outros:

As Estações (Solista 14 anos de idade) – Les Sylphides (A Grande Valsa 20 anos) - A Bela Adormecida (Carabosse 15 anos) – Variações de Brahms (Solista 16 anos) – Gaité Parisienne – Carmen de Bizet (papel título 21 anos) – Noites de Valpurgis (Ópera Fausto de Gounod) – Salamanca do Jarau (Boicininga) – Romeu e Julieta (grand pas de deux 21 anos) – Carmina Burana (Noite de Valpurgis, montagem do Teatro Sodre de Montevideo em convênio com a Divisão Municipal de Cultura e OSPA, convite que recebeu aos 13 anos de idade para participar como solista deste

ballet, que partiu de seu diretor de cena, Meliton Gonzalez) - João e Maria – Operetas de Viena com os cantores Austríacos – Reprise da Ópera Fausto – Dançou no 1º Encontro de Escolas de Ballet em Curitiba, promovido por Paschoal Carlos Magno e como professora no 2º encontro em Brasília – Apresentações em televisões brasileiras, uruguaias e argentinas – Participou do Conjunto Internacional de Folclore Os Gaúchos durante 4 anos, se apresentando em vários espetáculos, promovidos por Rotary, Lions e Varig, com apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e em 1972 apresentação em Paris, onde aproveitou fazer aulas com alguns mestres da dança clássica.

Professores com os quais fez aulas; Tony Seitz Petzhold (Porto Alegre) – Cecy Frank (Ídem) – Genevieve Guillot (Paris) – Mercedes Batista (Rio de Janeiro) – Tatiana Leskova (Ídem) – Aldo Lotufo (Ídem) – Nina Verchinina (Ídem) – Willian Dollar (Estados Unidos) – Mr. Christensen – (São Francisco/California) e Graciela Luciane (Buenos Aires).

Mais de 800 professores fizeram curso de extensão e pós-graduação em programas das universidades citadas e cursos abertos. Foi em Paris, quando dançou com o conjunto internacional de folclore Os Gaúchos, que optou por ter uma família, ter filhos, em vez de ser uma bailarina profissional. Decisão pela qual nunca se arrependeu! Foi sua amiga e ex-colega na escola de Tony Petzhold, bailarina profissional Jane Blauth, que marcou uma audição com uma companhia francesa, mas desistiu da ideia! Não compareceu! Sua vocação era, ensinar dança e estimular os alunos!

Atuação profissional

Os vários anos de trabalho e estudo, adquirindo experiência e solidificando cada vez mais sua postura diante da dança, a impulsionaram a montar sua própria escola, na rua 24 de outubro, 905, conjunto 108, tendo ao seu lado como professora e sócia, Maria Cristina Fragoso. A média de alunos variava entre 100 a 130. O nível socioeconômico dos alunos era bem variável, uma vez que reunia entre eles, atores, artistas plásticos, profissionais liberais de várias áreas, além de bailarinos, que buscavam o aperfeiçoamento técnico.

Adotava a técnica clássica nas aulas de Ballet clássico e contemporâneo e nas aulas de alongamento. Com o conhecimento que adquiriu com: Cecy Frank, Nina

Verchinina, Jose Limon Companhia, Graciela Luciani, Laura Proença e mais o conhecimento clássico, desenvolveu um método de aula aberto a qualquer pessoa, bailarino ou não, onde trabalhava a consciência postural, o encaixe, a tonacidade muscular, o alongamento, reunindo ainda as técnicas de contrações e relaxamento. A escola se desenvolveu com aulas de ballet clássico, alongamentos, e mais tarde o jazz foi incluído.

O público era imensamente interessado, participante e incentivador. Os teatros estavam sempre cheios nas apresentações e por várias vezes eram colocadas cadeiras extras pelos corredores. A divulgação dos espetáculos era feita pela imprensa escrita. O jornal dava sempre uma ótima cobertura em termos de entrevistas e fotos. Buscava-se recurso adicional por falta de equipamento adequado nos teatros. As montagens maiores foram Carmina Burana, que conjugava um cenário grandioso, coral Karl Orfeão, orquestra sinfônica, cantores e bailarinos. O mesmo acontecendo com a Ópera Fausto de Gounod, João e Maria e as Operetas de Viena da Áustria. Dificilmente teríamos hoje um espetáculo neste nível, devido ao alto custo das produções, se uma escola, um grupo ou quem quer que seja, não tivesse um sólido respaldo financeiro próprio, ou em nível de patrocínio, não conseguiria ter acesso aos teatros sem um prejuízo muito grande. Toda a produção, por mais simples que fosse, seria cara e se no teatro o seu sistema operacional não fosse completo, seria inviável e tornar-se-ia obrigatório o patrocínio.

Trabalhos apresentados em destaque

Romeu e Julieta – Coreografia de Tony Abbott - Diversões – Coreografia de Ana Mondini - A menina que não tinha cor – Ballet infantil – Coreografia de Maria Amélia Barbosa e texto de Luis Artur Nunes – Jovens Corações – Coreografia de Maria Amélia Barbosa - Temperamentos – Coreografia de Maria Amélia Barbosa – Suite Masquerade - Coreografou para as óperas Otelo e Traviata – A Fonte – Adaptação de Luis Artur Nunes da obra de Erico Veríssimo.” Maria Amélia por Fernando do Ô, outubro de 2024. Recebi este material póstumo a entrega do texto a banca.

Maria Angélica A'vila

É psicóloga, mora em Porto Alegre/RS/BR há alguns anos. Viveu em Madrid/ES onde as duas filhas nasceram e permanecem. Foi aluna da Escola de Ballet Marina Fedossejeva.

Mariano Neto

“Nasceu em Natal/RN onde iniciou sua carreira de bailarino na EDTAM-Escola de dança do Teatro Alberto Maranhão/RN. Dançou na Companhia H em Porto Alegre/RS do coreógrafo e diretor Ivan Motta. Ganhador de 4 Prêmios Açorianos de Melhor Bailarino em 2003, 2006, 2008 e 2010. Atualmente professor e coordenador Artístico na Ângela Ferreira Estúdio de dança/RS há 12 anos.” Mariano Neto, set.2024.

Marisa Ballarini

“Fundadora e diretora do Ballet Quartier Latin, iniciou seus estudos de dança com João Luis Rolla, em Porto Alegre, onde concluiu sua formação acadêmica em 1970. Além de maître de ballet, é coreógrafa reconhecida pela originalidade e personalidade de suas criações. Premiada nos mais importantes eventos da Dança Nacional, recebeu o prêmio de Melhor coreógrafa do Festival nacional de dança de Joinville. Concebeu produções de peso, entre elas a obra completa dos balés *La fille mal gardée* e o famoso Quebra nozes ao lado da Orquestra Sinfônica Municipal e dos mais expressivos nomes da dança nacional e internacional: Ana Botafogo, Marcelo Missailidis, Jair Moraes, Fernando Bujones, Gennifer Gelfand e o mito da dança butô Kazuo Ono, entre tantos outros. Muitos de seus alunos atuam em companhias dentro e fora do país, tais como o Balé da Cidade de São Paulo, Balés da Ópera de Éssen e Dresden (Alemanha), o Ballet da Ópera de Viena (Áustria) e Cirque du Soleil (Canadá e Japão)” (FACEBOOK, 2024).

Miriam Toigo (Porto Alegre 31/08/1950 – Nova York 12/03/1990)

Bailarina. Nasceu em Porto Alegre. Foi aluna de Marina Fedossejeva. Em 1976 ganhou uma bolsa do governo soviético e cursou a Escola Acadêmica Agrippinia Vaganova onde dançou até 1982 quando foi para Nova York e continuou dançando até seu falecimento. Biografia em livro póstumo *Miriam Toigo uma bailarina brasileira*. Toigo, Miriam. *Caxias do Sul: Editora São Miguel, 2002*.

Olga Fedossejeva

“Olga Fedossejeva (em russo: Ольга Федосеева) nasceu em 19 de setembro de 1940 em Berlim, Alemanha. Era filha da russa Marina Fedossejeva (1918-1984). De acordo com os vistos de quando chegaram ao Brasil, Marina era viúva, e Olga teve o nome do avô, Nicolas Fedossejev, no registro paterno. Segundo relatos de professores, Olga e os pais fugiram da Alemanha Oriental. Ao tentarem passar para o lado da Alemanha Ocidental, o pai teria sido fuzilado, sobrevivendo apenas Olga e Marina.”

“Marina foi uma atriz, bailarina e professora de dança precursora do ensino do balé clássico no Brasil. Em 1947, após trabalhar em teatros pela Europa, viajou até a Argentina, onde dançou no Teatro Argentino de La Plata e integrou o Corpo do Teatro Colón de Buenos Aires. Fez espetáculos em Montevideu, no Uruguai, e criou sua própria escola de dança em Uruguiana, no Rio Grande do Sul. Em 1957, mãe e filha viajaram de Buenos Aires até o porto do Rio de Janeiro, como imigrantes. As duas se fixaram em Porto Alegre, onde Marina fundou sua Escola de Ballet Russo, em 1959, e se dedicou ao ensino de dança. Olga ajudava a mãe ao treinar balé com os alunos da Escola e seguiu os passos artísticos de Marina. “

“Na UFRGS, fez o Curso de Arte Dramática (CAD), em que Marina lecionava as disciplinas de Expressão Corporal, e Dança e Mímica. Olga também atuou em produções teatrais como Jacques ou A Submissão, com direção do Professor do CAD Fausto Fuser em 1961, e A Terra Devorada, dirigida por Lúcia Mello em 1963, ambas no Theatro São Pedro. Enquanto Marina se dedicou ao ensino dança, Olga se dedicou ao ensino de Língua Inglesa, como professora titular do Instituto de Letras (IL) da UFRGS, a partir de meados da década de 1960. Também atuou como presidente da

Comissão de Carreira de Letras — atual Comissão de Graduação de Letras (Comgrad) — e integrante do Conselho Superior da Universidade.”

“Para o Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Rio Grande do Sul (CRPE/RS), desenvolveu o “Estudo sôbre o Adolescente Brasileiro” (1966). De acordo com professores que foram seus colegas no IL, sua vida foi em defesa da educação. Olga recebeu uma bolsa do British Council para fazer intercâmbio na University College of North Wales — atual Bangor University —, onde escreveu a dissertação *Nasal Activity in Brazilian Portuguese Speech* (1974), que não foi defendida e consiste apenas na investigação da autora.”

“Como tradutora, publicou “Um lugar para passar a noite”, do escocês Robert Louis Stevenson, na célebre revista da L&PM Oitenta, em 1980. De acordo com relatos de seus alunos, atuava na orientação dos trabalhos de conclusão do Bacharelado em Letras, que consistiam em traduções de textos solicitados por professores de outros institutos da UFRGS, atividade que Olga também realizava. No final da década de 1980, colaborou na parte de fonética do minidicionário de iorubá publicado no livro *Uma abordagem moderna ao yorùbá (nagô)* (1990), de Gideon Babalọlá Ìdòwú. Era filha única de Marina, solteira e não teve filhos. Em atividade dos cargos de professora e conselheira da UFRGS, teve um aneurisma cerebral e foi internada no Hospital São José, em Porto Alegre, onde morreu em 2 de julho de 1990, aos 49 anos. Foi sepultada no Cemitério de São Miguel e Almas, no bairro da Glória. A iniciativa de homenagem à Olga Fedossejeva foi realizada pela Prof.^a Dra.^a Maria da Graça Krieger, ex-diretora do IL, após a Prof.^a Dra.^a Neusa Matte apresentar o projeto de fundação do Núcleo de Estudos de Tradução à Direção do Instituto.”

Phoenix

“Foi fundado em 1981, por Tony Seitz Petzhold e Walter Arias em Porto Alegre, se tornou um grupo de dança tradicional na cidade desenvolvendo intensa atividade artística. O Phöenix visava oportunizar a experiência de dançar colocando os bailarinos em contato com o público e propiciar espetáculos fora dos moldes escolares, sendo uma oportunidade para aqueles que desejam maiores oportunidades profissionais na época. Em 1984 o grupo Phöenix registrou-se profissionalmente como Ballet Phöenix” (WIKIDANCA, 2024).

Rosito di Carmine

“Arquiteto, modelo, ator, cantor e bailarino. Desde 1978 encabeça elencos de dança contemporânea no sul do Brasil, aonde foi primeiro bailarino até 1986, quando inicia sua carreira solo por América Latina e Europa. Participou da direção artística de diversos festivais, e a partir do 2000 é docente universitário e consultor de arte.” Rosito di Carmine, set.2024.

Raquel Pilger

“Atriz e produtora desde 1983, residente em Porto Alegre. Bacharel em Artes Cênicas – Hab. Interpretação Teatral (UFRGS); Especialização em Teoria do Teatro – Cena Contemporânea (UFRGS). Como atriz, destacam-se os seguintes espetáculos: Morte e Vida Severina; Lembras de La Strada? A Arte de Perder as Estribeiras; Safo; Valsa nº 6; Por um Punhado de Jujubas; Arlequim, o Servidor de Dois Patrões; 1941; O Boi dos Chifres de Ouro e Bernarda. Como sócia da Elis Produções, os eventos I Semana Elis de Porto Alegre, Dança Porto Alegre, Um Ato de Amor a Vida e as montagens teatrais de A Secreta Obscenidade de Cada Dia e King Kong Palace, entre outras. Debatedora e jurada em Festivais de Teatro Amador do RS, a convite da SEDAC (de 1999 a 2014). Jurada do Prêmio Açorianos de Teatro a convite da Coordenação de Artes Cênicas/SMC/POA (de 2009 a 2011). Pesquisa e organização dos Anuários de Artes Cênicas 2006 a 2010 (SMC/PMPA) (2010 a 2013). Contemplada com o Prêmio Gerd Bornheim (PMPOA) – 2º lugar – Categoria Teatro no Rio Grande do Sul com a monografia O Teatro de Arena de Porto Alegre (2006).” Raquel Pilger, ago.2024.

Roberto Ermy Volkmann,

“Bailarino com prática em dança há 18 anos, através de aulas de dança contemporânea, jazz e ballet clássico; Completou até o 3º semestre o curso de Pedagogia da Arte – Qualificação em Dança da UERGS (Universidade do Estado do Rio Grande do Sul); Frequentou aulas de balé clássico com professores renomados como Alexandre Rittman e Victória Milanez no período de 1996 a 2024, atuando como primeiro bailarino em espetáculos de escolas do RS; Indicado ao prêmio açorianos de

dança 2008 como melhor bailarino; Com o Ballet Concerto já participou de espetáculos como Ballet em Noite de Gala, dançando o pas de deux Águas Primaveris, em julho de 2005; a opereta “A viúva alegre” em julho de 2004; Ballet Don Quixote, dentro do projeto Movimentos Incessantes, em janeiro de 2004; Ballet Copélia, em outubro de 2004; Com a Cia H, do diretor e coreógrafo Ivan Motta, dançou os espetáculos Faunos D’Trás do Muro, Transitório/Constante, Poema em Linha Reta, a trilogia sobre Fernando Pessoa com Pessoas I (2008), Pessoas II - o Diário do Desassossego (2009) e Pessoas III - As memórias (2010), Uma história Simples (2016), Prêmio Klaus Vianna de Circulação com o espetáculo Sopros (2017); Em março de 2005 participou do projeto Caravana Funarte com o espetáculo Bild, da Muovere Companhia de Dança, nos estados de SP, SC e RS; Foi o único bailarino gaúcho selecionado na pré-audição para a São Paulo Companhia de Dança, ocorrida em 2008, ficando entre os 60 bailarinos selecionados para a audição final em SP; Em abril de 2011 dançou com o Ballet Candice Assmann em turnê pela Europa.” Roberto Ermy Volkmann, set.2024.

Sandra Sachs

“Bailarina. Formada pela escola de Balé Clássico Ilse Simon. Participou do Terra Companhia de dança, Ballet Stagium, Terpsi Teatro de Dança participando como solista no Carlton Dance. Estudou em Cannes/França na escola Rosella Hightower durante um ano, além de vários cursos. Ministrou aulas para o grupo Corpus Acrobatics em Amsterdam durante 6 meses. Diretora da Tentos de 1983 a 2010.” Sandra Sachs, set.2024.

Sônia Duro (1946-2002)

Atriz, diretora e produtora cultural, criadora do Festival Dança Porto Alegre. Promoveu diversos eventos em Porto Alegre. Teve uma atuação intensa em entidades representando a classe artística da capital e no estado do Rio Grande do Sul. Na década de 1980 fez parte da diretoria da APETERGS representando a entidade junto ao INACEN. Foi vice-presidente da ANPAC. O Espaço Sônia Duro - Centro de documentação e Pesquisa em Artes Cênicas no Teatro de Arena foi criado em 2004

em homenagem a sua contribuição no processo de reabertura do Teatro de Arena de Porto Alegre, em 1991, e seu trabalho como diretora da instituição.

Tatiana A'Virmond

“Iniciou sua formação em balé clássico em Porto Alegre com sua mãe Tais Virmond, dona Marina Fedossejeva, dona Tony Petzold e Walter Arias onde foi uma das fundadoras do Grupo Phoenix. Fez parte do LP coreografado pelo Valério Césio e fez parte do corpo de baile da Fundação Teatro Ballet Guaira. Ganhou Medalha de Ouro no Concurso Nacional de Ballet e Medalha de Prata no Concurso Latino de Ballet. Na cidade de Nova York, ela se apresentou com Ballet Hispânico de Nova York, Connecticut Ballet e Dance Brazil. Em São Francisco Califórnia, Tatiana trabalhou como bailarina principal do Theatre Ballet of San Francisco, Western Ballet, Mark Foehringer Dance Project e foi bailarina, coreógrafa e diretora artística do Dance Through Time. Em 2005 ela se mudou para Los Angeles e dançou e coreografou para a companhia de dança La Danserie de Patrick Franz. Dançou como bailarina principal do Pacific Ballet Dance Theatre (Media City Ballet) e foi bailarina principal do California Contemporary Ballet. Ensina e coreografa Ballet há mais de 30 anos em escolas de prestígio nos EUA, Brasil e Austrália, incluindo Western Ballet, Lines, LABA, Colburn, Rosann-Zimmerman Ballet Center, Media City Ballet, California Contemporary Ballet, LAmusart Burbank Dance Academy Byron Ballet (Austrália) e Ballet Vera Bublitz (Brasil). Sua coreografia ganhou medalhas de ouro em competições nacionais de dança e também criou uma oportunidade para uma estudante conseguir uma bolsa de estudos no Canadá através do YAGP em Nova York e agora, sua filha e estudante Manuela está seguindo seu sonho indo estudar em Nova York na escola JKO do American Ballet Theatre. Tatiana é professora de Yoga certificada no Yoga Blend, professora certificada de Progressing Ballet Technique, também é especialista em Danças Históricas e Latinas. Tatiana contém uma personalidade carinhosa e apaixonada, e sua missão como professora é trazer consciência anatômica, inspirando os alunos a amarem a dança.” Tatiana Virmond, ago.2024.

Tony Seitz Petzhold

“Antônia Seitz Petzhold, (Porto Alegre, 20/02/1914 - 06/04/2000) conhecida como dona Tony. Foi professora de dança, bailarina e coreógrafa brasileira e uma das pioneiras da dança clássica no estado do Rio Grande do Sul” (WIKIPEDIA, 2024).

Valerio Cesio

“Coreógrafo, nascido na Argentina com mais de uma centena de obras estreadas para mais de 30 grupos e companhias na América Latina e Europa. Crítico com mais de uma década de atividades em publicações especializadas na Argentina, Brasil, Cuba, Espanha, México, Uruguay, Paraguay e Venezuela. Curador, conferencista e jurado de dezenas de Festivais internacionais nos anos 1990” (ALTERNATIVEATEATRAL, 2024).

Victor Navarro Capell

“Nasceu em Barcelona, 29 de novembro de 1944, é um bailarino e coreógrafo espanhol. Foi diretor artístico de dança do Conservatório des Arts et Musique de Tânger, Marrocos. Em 1974 passou a atuar como maitre du ballet no corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo e na sequência como diretor artístico. Como bailarino foi solista do Ballet Del Gran Teatro Del Liceo dançando também no Ballet Gulbenkian de Lisboa, Royal Ballet de Wallonie, Ballet da Ópera de Lille e bailarino e coreógrafo do Royal Ballet of Flanders na Bélgica. Fez parte do Conselho Internacional de Dança organização internacional da UNESCO com sede em Paris” (WIKIPEDIA, 2024).

Walter Árias

Foi primeiro bailarino do Teatro Sodré de Montevideu/Uruguai. Trabalhou como professor e coreógrafo na Escola Dicl a de Souza em Pelotas/RS e posteriormente em Porto Alegre/RS na Escola Tony Seitz Petzhold. Foi Cofundador do Ballet Phoenix em 1981, grupo de dança da mesma Escola. Em 1988 foi professor da Companhia de Ballet Mudança. De sua trajetória no Teatro Sodré, e anterior a ela poucas informações encontrei até o presente momento.

Em correspondência, por e-mail, com o Arquivo Nacional da Imagem e da Palavra do Uruguai, formou-se com a Maestra Hebe Rosa antes de ingressar ao Teatro. A seguir fotos do "Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra" <anip@sodre.gub.uy> enviado através de e-mail, em 16/09/2024.

Figura 29: Walter Arias, 1969



Fonte: "Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, 2024.

Figura 30 Walter  rias e Sonia Corte, 1968



Fonte: "Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, 2024.

APÊNDICE C - OS PALCOS DA PESQUISA

Este Apêndice tem a finalidade de listar os palcos retratados na pesquisa. Registro que não há informação das programações passadas, pelo menos acessíveis nos teatros, sobre os espetáculos que por eles passaram. E ainda há poucos registros organizados e acessíveis das companhias e grupos da cidade de Porto Alegre. A intenção aqui é, portanto, compartilhar o levantamento e a sistematização realizada, como forma a contribuir para futuras pesquisas e demonstrar a amplitude do campo trabalhado. Não há, claro, nenhuma intenção de esgotamento do tratamento desses dados.

Teatro da Reitoria da UFRGS

“O Salão de Atos constitui-se em equipamento cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, localizado na Avenida Paulo Gama, 110 - Farroupilha, Porto Alegre – RS. Sua construção iniciou em 1954 e foi concluída em 1957. Em agosto de 1988, o espaço foi reinaugurado após reforma que durou mais de dois anos, cuja principal mudança foi estabelecer um plano inclinado que une o palco ao mezanino. E, em 2015, o teatro foi adequado às normas de acessibilidade e segurança vigentes, sua segunda reinauguração” (UFRGS.BR, 2024).

Durante um largo período a Escola de Ballet Marina Fedossejeva fez seus espetáculos bianuais neste teatro, chamávamos de salão de atos da Reitoria da UFRGS. No TCC elenco cronologicamente os espetáculos da escola. (SCORZA, 2018).

Auditório da Assembleia Legislativa

“Inaugurado em dezembro de 1970. E em dezembro de 1987 passou a chamar-se Teatro Dante Barone, em homenagem a David Dante Barone³⁴ (1907-1986). Está localizado em Porto Alegre na Rua Duque de Caxias ou pela entrada principal, na Praça Mal. Deodoro, 101.”

Foi palco do último espetáculo da Escola de Ballet Marina Fedossejeva nos dias 13 e 20 de dezembro de 1981, ambos, às 15h.

Em 25, 26 e 27 janeiro de 1985 foi a pré-estreia do Espetáculo LP – discoreográfico do coreógrafo e diretor Valério Cesio. No elenco: Guga Pellegrini, Liz Dias, Tatiana Virmond, Daniela de Carli, Cleber Menezes e Guellho Menezes, Rosito de Carmine e Rossana Scorza. (RESERVADEESPACOS, 2024); (SCORZA, 2018).

Programa do espetáculo LP, Porto Alegre, 1985.

Teatro Mariínski

Nomes ao longo de sua história:

Teatro Mariinsky de 1886 a 1935 e novamente de 1992 – até hoje.

Teatro Kirov de 1935 a 1992.

Teatro Bolshói Kâmenni de 1784 até 1886.

“Teatro Mariinski foi inaugurado em 2 de outubro de 1860. É um teatro histórico, de ópera e balé, localizado na cidade russa de São Petersburgo. Localizado na Theatre Square, 1, St. Petersburg, Rússia. A história do Teatro Mariínski se iniciou justamente com a construção do Teatro Bolshói Kâmenni (“Teatro Grande de Pedra”) em São Petersburgo, em 1784. Este foi o primeiro teatro permanente no Império Russo e um dos maiores da Europa. Foi demolido em 1886 para dar lugar ao Conservatório de São Petersburgo. O teatro recebeu seu nome atual, Teatro Mariínski em 1886, após a mudança do edifício do Bolshoi Kâmenni para o prédio onde se

³⁴ David Dante Barone (1907-1986). Nasceu em Porto Alegre e atuou como servidor do Theatro São Pedro por 43 anos. Após, administrou o então Auditório da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul por 16 anos. Fundou a Casa do Artista Rio-Grandense e foi Conselheiro da Ospa. Recebeu diversos títulos, dentre eles Destaque em Artes, pela RBS (1978), e a Medalha Simões Lopes Neto, por merecimento cultural (1983). Em reconhecimento à sua dedicação e serviços prestados em prol das atividades culturais do Parlamento Gaúcho, o Legislativo denominou o auditório da Casa de Dante Barone, através da resolução nº 2.072, de 15 de setembro de 1987. A resolução nº 498, de 2002, altera o nome do espaço de Auditório para Teatro, mas mantém a homenagem.

localiza hoje. Ele foi intitulado Mariínski em homenagem à imperatriz Maria Aleksándrovna, mulher de Aleksandr 2º, que era uma grande admiradora da arte teatral. Após a Revolução Bolchevique (1917 – 1923), o teatro perdeu seu título histórico — nada devia lembrar a era tsarista. Para tanto, a partir de 1935, o teatro recebeu o nome de um líder revolucionário, Serguêi Kírov – o povo, assim, chamava-o de Teatro Kirov. A pedido de seu novo diretor artístico³⁵, após a queda da URSS, em 1992, o nome histórico do teatro, Mariínski, foi retomado. Teatro Mariinski.”

Dona Marina certificou-se no Instituto Coreográfico Estatal de Leningrado (hoje São Petersburgo) em 1932, e ingressa no corpo de baile do Teatro Mariinsky permanecendo até 1935. (BR.RUSSIABEYOND, 2024); (SAOPETERSBURGO, 2024); (SCORZA, 2018).

Teatro La Plata

“Teatro Argentino de La Plata é um dos mais importantes teatros líricos da Argentina foi inaugurado em 19 de novembro de 1890. Localizado na Avenida 51 702, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina à 58 quilômetros ao sul de Buenos Aires, capital Federal. É reconhecido nacional e internacionalmente por sua excelência artística e arquitetura imponente. O teatro abriga uma companhia estável de ópera, balé e coral. Em 18 de outubro de 1977 o teatro incendiou. Destruindo o palco e a sala principal. As demais estruturas permaneceram intactas, mas foi ordenada pelas autoridades sua demolição. Sua reconstrução se deu, entre 1977 e 1999, enfrentando dificuldades financeiras sendo inaugurado em 12 de outubro de 1999.”

Dona Marina dançou no Teatro La Plata e morou na rua 29 234 – La Plata/Argentina. Provavelmente, por volta do ano 1947. Registro o incêndio do Teatro Argentino La Plata, pois em minha pesquisa anterior para o TCC, este fato foi o que não permitiu localizar mais dados sobre sua participação no corpo de baile do Teatro, conforme informações do próprio teatro que teve destruído seu acervo na ocasião do incêndio. (INFOBAE, 2024); (GBA, 2024); (GBA.GOB, 2024); (SCORZA, 2018).

³⁵ Diretor artístico, Valéri Guérguiev.

Teatro Colón

“O Teatro Colón é a principal casa de ópera de Buenos Aires, na Argentina. Localizado na rua Tucumán 1171, C1049 Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina. Acusticamente, é considerado um dos cinco melhores teatros do mundo. O teatro abriga uma companhia estável de orquestra, balé e coral. O atual Colón substituiu o teatro original, inaugurado em 1857. O atual teatro foi inaugurado em 25 de março de 1908 com a ópera Aida, de Giuseppe Verdi, após 20 anos de obras.”

Dona Marina integrou o Corpo de baile do Teatro Colón de Buenos Aires, provavelmente entre 1947 e 1948. (TEATROCOLON, 2024); (GOOGLE, 2024); (SCORZA, 2018).

Teatro Nacional Cervantes

“Sua inauguração foi em 5 de setembro de 1921. Está localizado na rua Libertad 815 - Cidade Autônoma de Buenos Aires, República Argentina.”

Neste teatro, em 1986, estreamos o espetáculo “Algunas Cosas” direção e coreografia de Valerio Cesio com o elenco: Rosito de Carmine, Guga Pellegrini, Adriana Masseroni, Paula Jadli e Rossana Scorza. Temporada 4, 11, 18 e 25 de março e 8 de abril de 1986, as 21 horas. Entre as datas da temporada viajamos com a turnê pelas cidades de Córdoba, Santa fé, Mendoza, Neuquén, General Roca, Rawson e Salta. E, também, apresentamos em centros culturais na cidade de Buenos Aires. O programa deste espetáculo era composto por fragmentos de “LP”, “Sin título”, “Sarau” e “Cisne”. (TEATROCERVANTES, 2024) e Programa do espetáculo “Algunas Cosas”, Buenos Aires, 1986.

Teatro São Pedro

“Theatro São Pedro foi inaugurado em 27 de junho de 1858. Está localizado na Praça Marechal Deodoro, s/n, Centro Histórico, Porto Alegre – RS. “

O Teatro foi palco do espetáculo “Quem é?” do Terpsi teatro de dança, em fins de 1989 dentro da programação do 2º Dança Porto Alegre. Sua estreia aconteceu no dia 12 de outubro de 1989 no Teatro Renascença, do Centro Cultural Município de Porto Alegre localizado na Avenida Érico Veríssimo, 307 - Menino Deus, Porto Alegre

– RS. O Terpsi teatro de dança tem como coreógrafa e diretora Carlota Albuquerque. O elenco do espetáculo “Quem é?” Constituído por: Angela Spiazzi, Chintia Cvborn, Chyntia Flach, Leta Etges, Geraldo Lachini, Heloisa Valdez, Sandra Sachs, Silvia da Silva e Suzana Shoellkopf. O espetáculo foi premiado com o Prêmio Açorianos Especial de Dança e Troféu Quero-Quero de Melhor Espetáculo. (THEATROSAOPEDRO, 2024); (TERPSITEATRODEDANCA, 2024) e Material cedido pela Leta Etges, em 04/09/2024 e conversa pelo Whats app com a Carlota Albuquerque, em 05/09/2024.

Sala Álvaro Moreyra

“Inaugurada em 11 de novembro de 1978 e localizada no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues no endereço da Avenida Érico Veríssimo, 307, bairro Menino Deus, Porto Alegre. Trata-se de um espaço para atividades múltiplas, no qual se realizam conferências, seminários, palestras, cursos, ballet, audiovisuais e peças teatrais.”

Palco da estreia do espetáculo “As três parcas” também chamado “Retratos V” do Terpsi teatro de dança da coreógrafa Carlota Albuquerque, e dirigido pela mesma e Celeste Spolaor, a Leta Etges. Os espetáculos se realizaram nos dias 5 e 6 de julho de 1988 às 21h. Elenco: Angela Spiazzi, Celeste Spolaor, Heloisa Valdez, Silvia da Silva e Suzana Shoellkopf. (CARTOGRAFIADOSPALCOS, 2024) e Material digitalizado enviado por Leta Etges em 04/09/2024.

Teatro Municipal Rosalina Pandolfo Lisboa

Inicialmente, Cine Corbacho foi inaugurado em 1953, localizava-se em um prédio instalado na Rua Quinze de Novembro. Posteriormente teve seu nome alterado para Cine Pampa e, desde 2008, o prédio abriga o Espaço Cultural Rosalina Pandolfo Lisboa. Em 25 de março de 2023 foi inaugurado o Espaço Marina Fedossejeva. O prédio foi tombado através do decreto n°. 163/2011. Localizado na rua 15 de Novembro, 1844 - Centro, Uruguaiana – RS. (BIBLIOTECA.IBGE, 2024).

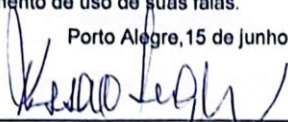
APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

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

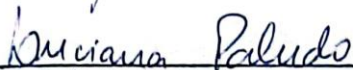
TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

Esta pesquisa intitulada **Corpo(a) de Memória(a): Rastros de Marina Fedossejeva na trajetória artística de uma bailarina de Porto Alegre** centra-se na reflexão sobre processo criativo, partindo da escola Marina Fedossejeva em Porto Alegre e revisitando as memórias da pesquisadora. A pesquisa está vinculada aos estudos de Mestrado, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Afirmando que a participação nesta pesquisa não oferece risco ou prejuízo às pessoas que serão entrevistadas. Se, no decorrer da pesquisa, a pessoa participante resolver não mais continuar terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe acarrete qualquer dano. Ressalto que os nomes das pessoas entrevistadas serão mantidos, sem pseudônimos. Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, me comprometo a elucidar devida e adequadamente qualquer dúvida que, eventualmente, possa surgir – no momento da entrevista ou posteriormente, pelo telefone (51) 99976 3292. Este termo é disponibilizado à pessoa entrevistada no ato do encontro para a entrevista; será assinado quando a pessoa receber o arquivo da transcrição de sua entrevista, para a devida revisão e consentimento de uso de suas falas.

Porto Alegre, 15 de junho de 2023.



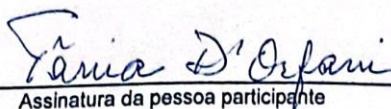
Rossana Fillippon Scorza
Pesquisadora responsável



Profa. Dra. Luciana Paludo
Orientadora

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu, Tania Jacques Diofani, RG n. 4.454.049.8, concordo em participar desta pesquisa.

Porto Alegre, 16 de Junho de 2023.



Assinatura da pessoa participante

Dados da pesquisadora responsável: Rossana Fillippon Scorza – Mestranda em artes Cênicas pela UFRGS, Licenciada em Dança – UFRGS, E-mail: scorzarossana@gmail.com

Dados da orientadora: Luciana Paludo – bacharel e licenciada em dança, especialista em linguagem e comunicação, mestre em artes visuais; doutora em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Professora do Curso de Dança e do PPGAC da UFRGS. E-mail: lpaludo07@gmail.com