UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

JULIA CALMON BOLSANELO GIANORDOLI

ARTE E ESFERA PÚBLICA: HIBRIDISMOS E PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE, DANÇA-TEATRO E VIDEODANÇA

VITÓRIA
2019

JULIA CALMON BOLSANELO GIANORDOLI

ARTE E ESFERA PÚBLICA: HIBRIDISMOS E PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE, DANÇA-TEATRO E VIDEODANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de Pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

VITÓRIA

2019

Defesa da dissertação de mestrado de **Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli**, intitulada: **ARTE E ESFERA PÚBLICA: HIBRIDISMOS E PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE, DANÇA-TEATRO E VIDEODANÇA**, orientada pelo Prof. **Aparecido José Cirillo**, apresentado à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da universidade Federal do Espírito Santo, em _____ de _____ de 2019.

Os membros da Banca Examinadora consideraram a candidata _____

Banca Examinadora:

_____

Professor Doutor Aparecido José Cirilo - Orientador

PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Professora Doutora Aíssa Guimarães – Avaliador interno

PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Professor Doutor Antonio Carlos Moraes – Avaliador Externo

PPGEF - Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico este trabalho a todos os artistas envolvidos direta ou indiretamente nesta pesquisa, com o desejo sincero de que nunca nos falte combustível para alimentar a arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Cirillo pelo acolhimento, pela orientação e pelas sinceras elucidações, sem as quais esse trabalho não seria possível.

Ao meu estimado esposo Renato e a minha amada filha Isadora, minha gratidão pela compreensão nos momentos de ausência e total apoio para que esta pesquisa se desenvolvesse.

Aos meus pais, agradeço por sempre acreditarem que seria possível.

A CAPES, minha gratidão pela bolsa que ajudou a financiar esta pesquisa.

Que seja perdido um único dia em que não se dançou.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Esta pesquisa foi guiada pela necessidade de conhecer a história, os artistas e os processos que envolvem a dimensão pública e política de artistas que desenvolvem ou desenvolveram seus trabalhos edificados na interseçãoque abrange as artes plásticas e dança, em particular buscando atingir as potências capixabas. Tudo partiu de uma forte relação da autora com uma híbrida jornada pessoal, de artista e bailarina, na tentativa de relacionar essas duas linguagens. A partir da pesquisa bibliográfica, histórica e, principalmente, de um extenso trabalho de campo para o mapeamento e inventário dessa produção no Espírito Santo, foi possível traçar um pouco dessa hibridização. A tentativa de compreender os processos criativos dos artistas investigados tem seu foco nessa ação inter-artes. Na busca de uma contextualização desse hibridismo ao longo do século XX, parte-se para manifestações atuais de uma arte híbrida, e apresentam-se os exemplos mais próximos, temporal e geograficamente, no caso do Espírito Santo. Foi possível verificar que o conceito pluridisciplinar das práticas artísticas contemporâneas tem um entroncamento que envolve a dança, o teatro, o vídeo, a literatura e as artes plásticas. Os trabalhos dos artistas capixabas inseridos neste eixo são de extrema relevância para o desenvolvimento da cultura local, e a valorização desses intérpretes-criadores é de grande importância. Para tanto, essencialmente no que tange à catalogação e à história para as gerações posteriores, imperioso haver um esforço por parte da classe artística de forma a deixar o registro de um legado cultural de que se pode orgulhar.

Palavras-chave: Dança. Arte contemporânea. Hibridismo. Videodança. Arte capixaba.

ABSTRACT

This research was guided by the need to know the history, artists and processes that involve the public and political dimension of artists who develop their works built in the intersection of plastic arts and dance, in particular seeking to reach the capixabas powers. This came from a strong relationship with a hybrid personal journey, artist and dancer, in an attempt to relate these two languages. From the bibliographical and historical research, and especially from an extensive fieldwork for the mapping and inventory of this production in Espírito Santo, it was possible to trace some of this hybridization. The attempt to understand the creative processes of the investigated artists has its focus on this interaction action. In the search for a contextualization of this hybridity throughout the twentieth century, I give birth to current manifestations of a hybrid art, and present the closest examples - temporal and geographically, in the case of the Espírito Santo. It was possible to verify that the multidisciplinary concept of the contemporary artistic practices has a connection that involves the dance, the theater, the video, literature and the plastic arts. The works of the Capixabas artists included in this axis are of extreme relevance for the development of the local culture, and the valorization of these interpreter-creators is of great importance. For this, essentially as regards cataloging and history for the generations to come after us, there will be an effort on the part of the artistic class in order to leave the record of a cultural legacy from which we can be proud.

Keywords: Dance, contemporary art, hybridity, videodance, art, capixaba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Isadora Duncan (1878-1927)
Fonte: Disponível em <http://isadoraduncan.org/photos/isadorables/>. Acesso em 05 de mar. 2018..... 21

Figura 2: Anna Pavlova (1885-1931) dançando "Choppiniana" na Nova Zelândia. (Foto: hulton archive/getty images)
Fonte: Disponível em <https://www.gettyimages.com/license/2641728>. Acesso em 05 de mar. 2018..... 22

Figura 3: Martha Graham interpretando Emily Dickinson, 1940. Foto: Barbara Morgan/Getty Images
Fonte:<https://www.gettyimages.com/photos/martha-graham?alloweduse=availableforalluses&excludenudity=true&family=creative&license=rf&phrase=martha%20graham&sort=best#license> Acesso em 05 de mar. 2018..... 25

Figura 4: Merce Cunningham em Antic Meet, fotografado por Robert Rauschenberg in 1958. Image credit: photo by Richard Rutledge. art © estate of Robert Rauschenberg/licensed by Vaga, New York.
Fonte: https://www.vogue.com.au/blogs/suzy-menkes/feet-first/news-story/958aad90f3ab1f6744a1da4943e61ee6? Acessado em: 26 de fevereiro de 2018……. 25

Figura 5: Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio. Foto: holmes/ the life picture collection/getty images
Fonte: disponível em <https://www.gettyimages.com/license/50336384>. Acesso em 05 de mar. 2018..... 33

Figura 6: Cenário, figurinos, e iluminação feitos por Robert Rauschenberg para Trisha Brown Dance Company's em Glacial Decoy (1979). na foto: Trisha Brown, Nina Lundborg, and Lisa Kraus. Crédito: Babette Mangolte
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo910>. Acesso em 05 de mar. 2018 36

Figura 7: Cenário, figurinos, e iluminação feitos por Robert Rauschenberg para Trisha Brown Dance Company's, Set And Reset (1983) / Foto: © Beatriz Schiller, 2013.
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo911>. Acesso em 05 de mar. 2018..... 36

Figura 8: Rauschenberg e Trisha Brown com cenário feito por Robert Rauschenberg para o espetáculo "Astral Convertible" (1989) em New York, janeiro de 1989 / Foto: autor desconhecido.
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo975>. Acesso em 05 de mar. 2018 37

FIGURA 9: Cenário desenvolvido por Rauschenberg para Trisha Brown Dance Company, para o espetáculo "Lateral Pass" (1985), Napoli, Teatro di San Carlo, Janeiro de 1987.Foto: Luciano Romano
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1119>. Acesso em 05 de mar. 2018..... 37

Figura 10: Pearl Street Studio, 1955.
Rauschenberg com Jasper Johns, John Cage, e outros em Pearl Street Studio, em Nova York, 1955. Foto: Jerry Schatzberg
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo101>. Acesso em 05 de mar. 2018 38

Figura 11: John Cage, músico; Merce Cunningham, coreógrafo; e Robert Rauschenberg, artista, em Nova York, May 2, 1960. foto: Richard Avedon. © The Richard Avedon Foundation
Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology-new>. Acesso em 05 de mar. 2018 …….. 38

Figura 12: Joseph Beuys – I like america and america likes me, 1974. – Instalação / Performance. Fotografia: autor desconhecido

Fonte: Disponível em <https://josephbeuys.hotglue.me/>. Acesso em 04 de mar. 2019..... 41

Figura 13: 1980 – A piece by Pina Bausch.
Fonte: Disponível em <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/1980-ein-stueck-von-pina-bausch/>. Acesso em: 04 de março de 2019 44

Figura 14: Kazuo Ohno em 1977. Photo: Naoya Ikegami
Fonte: Disponível em <http://londondance.com/articles/features/kazuo-ohno-remembered/>. Acesso em: 04 de março de 2019..... 47

Figura 15: Heatrer hansen em performance. Sem título, Crédito: Justin Sullivan
Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mai. 2018..... 49

Figura 16: Heatrer hansen em performance (2). Sem título, Crédito: Justin Sullivan
Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mai. 2018..... 49

Figura 17: Heatrer hansen em performance (3). Sem título, Crédito: Justin Sullivan
Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mai. 2018..... 50

Figura 18: La Ribot, Más Destinguidas (1997). Fotografia: divulgação.
Fonte: Disponível em <http://www.laribot.com/work/25>. Acesso em 10 de abr. 2019..... 53

Figura 19: ANTIC MEET, 1964. CAPTURA DE TELA RETIRADA DE REPRODUÇÃO DE VÍDEO
Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018..... 57

Figura 20: Capturas de tela retirado do vídeo "Merce by Merce by Paik". 1978
Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018..... 58

Figura 21: CAPTURAS DE TELA RETIRADO DO VÍDEO "MERCE BY MERCE BY PAIK". 1978
Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018..... 58

Figura 22: - FRAMES DO VÍDEO BALLET TRIÁDICO DE OSKAR SCHLEMMER, 1970
Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>. Acesso em 04 de abr. 2019..... 60

Figura 23: Captura De Tela Retirada Do Vídeo M3x3, Analívia Cordeiro, 1973
Fonte: Disponível em <https://vimeo.com/46551344>. Acesso em 17 de abr. 2018 65

Figura 24: Capturas de tela do video *Slow Billie Scan*, 1984. Analivia cordeiro
Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhyETT4L_no>. Acesso em 20 de abr.2018..... 66

Figura 25: Cena Familiar (2012), Celina Portella. Foto: divulgação
Fonte: https://www.celinaportella.com.br/Cena-Familiar acesso em 13 de mar. 2019..... 71

Figura 26: Fluxos em Preto e Branco. Leticia sekito (2012) Fotografia: Julio Ricco/divulgação
Fonte: Disponível em <https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/2018/06/cultura/teatro/1109489-leticia-sekito-flutua-em-rio-preto.html>. Acesso em 05 de abril de 2019..... 72

Figura 27: Cia. de Dança Neo-Iaô (sem data) Foto de Carla Falce
Fonte:http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_12412_DISSERTA%C7%C3O%20MARCELO%20FERREIRA%20REVISADA%20E%20FORMATADA%20PRONTA.pdf..... 78

Figura 28: Divulgalão em revista da Cia. de dança Neo-iaô.
Fonte: Revista Dançar, 1991, v. 31, p. 7..... 81

Figura 29: PROGRAMA DO FÓRUM LATINO-AMERICANO DE DANÇA (DETALHE)
Fonte: Disponível em <http://acervomuseudadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/11/6-1.pdf>. Acesso em 09/04/2019..... 82

Figura 30: Descortinando (2016). Cia de Dança Mitzi Marzzuti, coreografia de Ingrid Mendonça
Fonte: Fotografia de Carlos Antolini. Disponível em <https://www.facebook.com/mitzi.mendonca/media_set?set=a.1031877700181712&type=3>. Acesso em: 12/04/2019..... 86

Figura 31: A Caixa de Bonifácia (2011), Ingrid Mendonça. Fotografia: Carlos Antolini.
Fonte: Arquivo pessoal / facebook..... 86

Figura 32: PAIXÃO, 2000. PATRICIA MIRANDA E MARCOS PITANGA
Fonte: Foto de Carlos Antolini 87

Figura 33: SUPER NANY (2011) - PATRÍCIA MIRANDA E MARCOS PITANGA
Fonte: Foto de Julia Bolsanelo (arquivo pessoal) 88

Figura 34: INSONE (2012). GRUPO Z DE TEATRO
Fonte: Foto de divulgação / Facebook 90

Figura 35: OCO (2018). Ímpares Cia de Dança. Fotografia: Divulgação
Fonte: https://www.facebook.com/inpares/photos/a.206493489540687/830049277185102/?type=3&theater 92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **13**

1 ARTE E DANÇA: UM HIBRIDISMO POSSÍVEL NO CENÁRIO DE MUDANÇAS DO SÉCULO XX **19**

1.1 UM BREVE CENÁRIO AMPLIADO 31

1.2 SOBRE A VIDEODANÇA 55

2 HIBRIDISMOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS **62**

3 PRODUÇÕES DA REGIÃO METROPOLITANA DE VITÓRIA-ES **76**

3.1 MAGNO GODOY E A CIA. NEO-IAÔ 77

3.2 INGRID MENDONÇA 84

3.3 MARCOS PITANGA E PATRICIA MIRANDA 87

3.4 GRUPO Z DE TEATRO 89

3.5 IN PARES CIA. DE DANÇA 90

CONSIDERAÇÕES FINAIS **94**

4 ANEXOS: ENTREVISTAS **105**

4.1 INGRID MENDONÇA 105

4.2 PATRÍCIA MIRANDA 111

4.3 CARLA VAN DEN BERGEN 117

4.4 MARCELO FERREIRA 121

4.5 GIL MENDES 125

4.6 CYNTHIA DOMENICO 129

4.7 JULIA ABS 138

4.8 ESTELLA LAPONNI 151

4.9 LETICIA SEKITO 155

4.10 MAGNO GODOY 166

INTRODUÇÃO

As rupturas e as mudanças de pensamento que surgiram com o início do século XX trouxeram à arte uma multidisciplinaridade que modificou toda a maneira de pensá-la, desconstruindo barreiras e fronteiras entre suas diversas linguagens. O universo artístico perdeu as divisões compactas e bem definidas dos cânones abraçados até então, e adotou membranas permeáveis que possibilitaram a perfeita integração entre as formas de expressão. Justifica-se a realização deste estudo devido à escassez de trabalhos científicos sobre o tema. A autora, bailarina há 20 anos e graduada em Artes Plásticas, descreve o desafio que é mesclar a linguagem do movimento com a linguagem plástica, estímulo suficiente para o desenvolvimento deste trabalho, que tem por objetivo apontar aspectos do contexto histórico da dança em sua mediação com a arte no Espírito Santo, destacar as origens das linguagens da dança-teatro e do videodança como meios de expressão performáticos e multidisciplinares, com foco no trabalho do processo criativo de artistas locais que usam desse meio de expressão como produção artística.

Esta dissertação foi conduzida e fundamentada nos conceitos que surgiram junto às vanguardas, e alimentada pela "nova" ruptura provocada por artistas, como Jackson Pollock. A partir da metade do século, possibilidades inovadoras surgiram no universo da arte, tal qual cita Allan Kaprow[1]:

> Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comidas, luzes elétricas e neón, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. [...] Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor', ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles simplesmente são 'artistas'.

Expressão desta nova realidade, a dança / o corpo como expoente artístico mostra na história o constante diálogo com os demais meios, e que sua evolução acompanhou de perto as transformações que aconteceram no mundo. Assim sendo, com a multidisciplinaridade conquistada a partir dos anos 60, os laços se estreitaram

---

[1] KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. Escritos de artistas, anos 60/70, 2006.

e as possibilidades tornaram ainda mais amplas as relações da dança / corpo com outras formas artísticas.

O objeto de estudo deste trabalho – o processo de criação e a produção de artistas que utilizam o hibridismo arte-dança como fonte de sua pesquisa – apropriou-se dos conceitos desenvolvidos nesse período histórico em que a multidisciplinaridade invadiu a arte e a dança e pôde expor em partes de trajetórias que evidenciam esse hibridismo e a originalidade em suas obras, com destaque para o cenário capixaba.

A partir dessa linha de pensamento, foi possível analisar alguns dos caminhos trilhados pela dança e que ultrapassaram os limites do palco. Derrubando barreiras desde a própria linguagem corporal – com o surgimento da dança moderna e contemporânea – partindo para as artes performáticas e o conceito de Dança-Teatro, de Pina Bausch, até o vídeodança, com a tecnologia à mão de todos – a dança desafia seu lugar comum e atinge um hibridismo que a coloca em espaços outrora destinados apenas a obras visuais, dentro de galerias e museus.

Assim sendo, esta pesquisa teve como interesse o caminho histórico que eleva a dança a esse significante e o estudo da trajetória dos artistas capixabas selecionados para a possibilidade de analisar esse fenômeno, essa mistura artística, em um contexto deslocado dos centros hegemônicos da cultura no Brasil. Essas pessoas, a partir de seu microcosmos de atuação, foram capazes de conduzir a linguagem da dança a um campo ampliado, e muito contribuíram para o crescimento e fomento cultural no estado do Espírito Santo, em especial a região da Grande Vitória.

Esta dissertação, buscou, assim, contextualizar o surgimento e a consolidação de alguns aspectos do hibridismo na arte contemporânea, especificamente em um conjunto de práticas artísticas multidimensionais referentes ao corpo, enfatizando e inventariando o processo criativo de artistas e grupos capixabas, como: Magno Godoy e a Cia Neo-iaô, junto com a figura de Marcelo Ferreira, que mais tarde fundou o grupo Teatro Urgente; Ingrid Mendonça; Marcos Pitanga; Patricia Miranda; Grupo Z de Teatro (na figura de Carla Van den Bergen); ín Pares Cia de Daça e Duo Cia de Dança. Esta seleção se deu a partir de uma convergência de interesses e da proximidade do discurso das obras desses grupos e

artistas com o conceito de hibridismo entre as artes, em especial a dança e as artes plásticas.

Assim, apontamos aspectos do contexto histórico da dança em sua mediação com a arte no Espírito Santo, buscando destacar as origens das linguagens da *dança-teatro e do videodança* como meios de expressão performáticos e multidisciplinares, focando o trabalho no estudo do processo criativo de artistas locais que usam desse meio de expressão como produção artística.

Nesse sentido, houve também, no intuito de referenciar as pesquisas desses artistas capixabas, uma análise da fundamentação do corpo como instrumento da arte e da representação do fazer artístico evidenciada através de exemplos internacionais, e nacionais. Em termos específicos, pretendeu-se:

1. Investigar o contexto histórico da multidisciplinaridade da dança e do corpo no diálogo com o teatro, o vídeo e as artes plásticas, como forma de expressão artística híbrida e multidiscipinar de modo a traçar um perfil na produção capixaba;
2. Apresentar através de registro histórico e documental a atividade artística de capixabas que trabalham (ou trabalharam) incansavelmente a linguagem do corpo em performance, dança-teatro e videodança;
3. Compreender a produção local dessas linguagens e sua possível mediação ou inserção no contexto mais amplo, em termos nacional e mundial;
4. Evidenciar o impacto desse cenário global no contexto capixaba;
5. Pesquisar aspectos congruentes do processo criativo dos artistas capixabas multimídia: Magno Godoy e Neo-Iaô, Ingrid Mendonça, Patricia Miranda e Marcos Pitanga, InPares Cia. de Dança, e Grupo Z de Teatro, suas origens estéticas, bem como o nível de influências da dança contemporânea e da performance no desenvolvimento do trabalho desses artistas.

Metodologicamente, a pesquisa exploratória, de caráter teórico, descritivo, qualitativo e analítico, procurou resgatar parte da memória da dança no Espírito Santo, através de alguns aspectos do processo criativo de expressivos locais, produzir e ampliar os conhecimentos sobre suas obras e processos, bem como identificar

possíveis contribuições para ampliar o debate sobre o hibridismo arte-dança-teatro no cenário capixaba. Assim, a partir de um estudo exploratório de fontes primárias do processo criador do artista, buscou-se identificar procedimentos de sua elaboração para dar visibilidade à intencionalidade, às tendências do projeto poético da obra e do artista, e seu impacto na esfera pública e na cultura local.

Assim, a parte teórica e histórica acerca da permeabilidade entre as duas linguagens foi confrontada à fala de autores que debatem sobre performance, teatro, arte contemporânea, dança e vídeo. Como fonte primordial da pesquisa acerca da performance e seus principais ascendentes, a ruptura e os novos conceitos das vanguardas do início do século XX, foram consultados autores, como: Jorge Glusberg[2] e Renato Cohen[3], que trouxeram percepções em nível mundial e nacional, respectivamente, acerca do assunto trabalhado.

O momento histórico de surgimento da performance e seus desdobramentos foi conduzido como um diálogo entre os dois autores, Glusberg e Cohen, acompanhado de considerações feitas pela autora Solange Pimentel Caldeira[4] que, em seu livro *O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*, faz uma ampla pesquisa histórica para contextualizar o surgimento da dança-teatro da bailarina e coreógrafa alemã. Sua fala abarca princípios de multidisciplinaridade no campo da arte mais pertinentes à dança, o que a torna fundamental para esta análise.

De mesmo modo, sobre a dança-teatro, outra autora que muito tem a contribuir é Ciane Fernandes[5], pós-doutora e pesquisadora em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com extensa pesquisa na área do conhecimento multidisciplinar entre dança e arte. Roselee Goldberg[6] colabora nesta linguagem à medida que apresenta, em seu estudo, expoentes da performance a

---

[2] GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
[3] COHEN, Renato. *Performance como lingagem*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Debates; 219 / dirigida por J. Guinsburg).
[4] CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz:* a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.
[5] FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro*: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007, 195 p.
[6] GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live art since the 60'*s. New York: Thames & Hudson Inc., 2004.

partir da década de 1960, quando os hibridismos das mais variadas misturas se fazem presentes, inclusive a dança.

No que tange aos assuntos acerca dos processos de criação, Cecília Salles (1998; 2002) e Cirillo (2019), assim como a autora Fayga Ostrower[7], como figura de destaque dentro do cenário cultural no Brasil, trazem considerações relevantes acerca do processo criativo que norteou o desenvolvimento desta pesquisa.

A pesquisa de campo implicou necessariamente na visitação a locais e profissionais que pudessem fornecer materiais documentais, buscando ampliar as impressões iniciais para dar materialidade às investigações a partir dos artistas selecionados.

Esta pesquisa e a distribuição de seus capítulos foram pensados de maneira a expandir a abordagem teórica no que tange à interdisciplinaridade entre dança e arte, passando pela abrangência internacional e tocando com mais peculiaridade no âmbito nacional e local, referenciando os potenciais representantes desse hibridismo no âmbito da cultura capixaba, que trabalham com mais afinco às questões relacionadas ao corpo.

Como se faz relevante saber, a catalogação do trabalho e o registro do processo criativo de artista locais – e aqui amplia-se este aspecto para a territorialidade nacional, não somente a capixaba – é de grande valia para contribuição cultural do Estado do Espírito Santo e do País. Há muito sendo feito, sendo produzido, e esse é um lugar de fala, de encontro e de registro destes processos e investigações.

Partindo desses argumentos, algumas questões conduziram o progredir deste estudo: 1) Quais caminhos seguiram as artes plásticas e a dança enquanto manifestações culturais ao longo do século XX? Quais seus momentos de aproximação teórica e prática, e o que surge do encontro das duas? 2) Quais artistas se destacam histórica e contemporaneamente ao trabalhar essas linguagens resultantes dessa intercessão? 3) Como esse movimento se manifesta no eixo cultural

---

[7] OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Vozes, 2002, 187 p.

do Estado do Espírito Santo, e como caminha o pólo artístico local em comparação a outros centros culturais?

Assim, tendo como referência as questões expostas, essa dissertação foi dividida em três capítulos. O capítulo 1, “Arte e Dança, um hibridismo possível”, que tem por objetivo fazer um apanhado histórico acerca dos caminhos da arte e da dança ao longo do século XX, em especial na segunda metade, para contextualizar o trabalho no surgimento das linguagens híbridas dentro do campo da arte, bem como o desenvolvimento delas, destacando os artistas que se evidenciaram no Brasil e no mundo.

O capítulo 2, “Hibridismos Brasileiros contemporâneos”, dedica-se a apresentar exemplos de artistas e companhias brasileiras, bem como suas histórias e influências que os levaram a trabalhar a linguagem híbrida como forma de expressão artística. Busca-se apresentar e compreender alguns aspectos do cenário de origem, tendo no campo da dança o ponto de partida para a verificação desse hibridismo na arte.

O capítulo 3, “Produções da região metropolitana de Vitória-ES”, concentra-se na obra e no processo criativo dos artistas capixabas já citados, e busca compreender e explorar os processos de criação dos artistas emergentes, que acompanharam os movimentos internacionais e nacionais de hibridização da arte, e como isso reverberou na produção pessoal de cada um deles. O recorte regional não foi intencional, uma vez que a Grande Vitória, por se mostrar o polo metropolitano e cultural do Estado do Espírito Santo, acabou por abrigar essas novas formas de arte. Contudo, sem a intenção de que o leitor pudesse se desapontar pela falta de produções artísticas que representem o interior do Estado, a autora optou por ressaltar, no título do capítulo, que essa pesquisa se desenvolveu a partir das produções mais relevantes dentro da região metropolitana de Vitória.

As Considerações Finais, no capítulo 4, trazem reflexões acerca do método e do trabalho dos artistas considerados no trabalho, relacionadas ao cenário mundial que contextualiza o surgimento das manifestações artísticas expressas por eles, bem como uma analogia de seu legado artístico como uma consequência positiva das suas atividades e de como este patrimônio plástico continua influenciando artistas locais.

1 ARTE E DANÇA: UM HIBRIDISMO POSSÍVEL NO CENÁRIO DE MUDANÇAS DO SÉCULO XX

> Ainda que seja quase impossível nomear o exacto momento em que começa o espírito subversivo ligado à arte moderna, há poucas dúvidas quanto a uma sua raiz em *Dada*, manifestação impulsionadora de muitas das vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX, culminando nos movimentos artísticos das décadas de cinquenta e sessenta nos Estados Unidos da América.[8]

O contexto histórico desta pesquisa tem como pano de fundo o cenário pós-Revolução Industrial e as transformações que acompanharam todo o século XX a partir deste grande marco histórico. A mudança no pensamento humano que, no início do século, permeou todas as esferas de uma vida em sociedade, foi marcada por uma forte negação e rebeldia aos conceitos aceitos durante o período anterior. O desejo crítico de se opor às coisas e aos valores instituídos até então estava baseado nas descobertas recentes que penetraram aos poucos o imaginário da classe artística e intelectual da época, determinada a conceber um novo modelo de mundo (BORTULLUCCE, 2008, p. 22). As ideias de Einstein, Freud e Nietzsche haviam sido traduzidas para diversos idiomas e abriram portas para uma nova interpretação da realidade. Além do anarquismo, o liberalismo e sindicalismo que surgiram na esfera político-econômica das nações que buscavam a modernidade (LIMA, 2006, p.17), o meio artístico gozou de uma grande libertação dos cânones e dos paradigmas que eram praticados até o início do século. Todas essas questões seriam, segundo Lucie-Smith (2006), uma herança difícil de renunciar.

Fazendo-se um paralelo com a história da dança, todas essas rupturas que aconteciam junto à mudança de pensamento da época também inspiraram cisões em conceitos há muito trabalhados sem questionamentos. Se Marcel Duchamp é considerado ainda hoje o nome que marcou a grande transformação do conceito de arte, no âmbito da dança Isadora Duncan tem seu prestígio. Considerada "mãe da dança moderna", a ideia desta bailarina era que a dança deveria "expressar sua vida interior" (FAHLBUSCH, 1990, p. 37), um conceito bem diferente das regras e das

---

[8] BRILHANTE, Maria João. TESE (Mestrado em Estudos ingleses e americanos, especialização em estudos inter-artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2010, p. 3. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/5355>. Acesso em 01 de março de 2018

linhas retas da técnica aplicada até então. Acredita-se que a dança moderna não é a evolução do ballet clássico, e sim o desdobramento da corrente de pensamento "anti-clássica" que teve seu início a partir dos conceitos trabalhados na dança livre de Duncan (FAHLBUSCH, 1990 p. 81).

Em harmonia com as ideias que permeavam os interesses humanos da época, a principal revelação da dança moderna foi a total negação aos conceitos do ballet clássico no sentido em que este último trabalhava a técnica e a formalidade com total primazia. Segundo Fahlbusch (1990, p. 132), enquanto o método clássico tinha como objetivo final a perfeita execução da técnica, a dança moderna trazia como propósito a liberdade de movimento baseada inteiramente na expressão e na emoção.

A respeito dos diferentes ideais entre balé clássico e dança moderna, Bisse (1999, p. 55) descreve o caráter revolucionário que esta última adotou no ato da ruptura de conceitos que qualifica o surgimento da corrente não clássica. Destaca que o sentimento de subversividade que permeia sua origem está atrelado a uma relação muito íntima ao pensamento de revolução social da época, ao correferir a produção do balé às necessidades burguesas e como a dança moderna se liberta dessas amarras:

> [...] o produto - o Balé - é criado com um propósito especifico, socialmente determinado. Sua produção sempre está subordinada a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido, portanto, pelo poder de quem consome arte. Assim sua forma é modelada menos por sua função para o artista-artesão - maitre du bailei[9] - e mais por sua função para o cliente (nobreza ou burguesia) que a utiliza, de acordo com a estrutura de poder.[10]

Em conformidade com os ideais vanguardistas, que o pensamento humano mudou a partir da revolução industrial, BISSE (1999, p.55) descreve o momento de transgressão da dança:

---

[9] A distinção entre artista-artesão e artista é feita por Norbert Elias em Mozart: a sociologia de um gênio, onde trata o artista-artesão como aquele que tem sua arte subordinada a um patrono, e que, portanto, não tem a liberdade completa de expressão subjetiva. Já o artista seria aquele que, não subordinado a um patrono, tem sua expressividade e próprio sentimento de gosto altamente individualizados. (Nota do autor)

[10] BISSE, Jaqueline de Meire. A ruptura entre a dança clássica e a dança moderna. Fonte: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000330331 Acesso em: 01de março de 2018.

> [...] Na sociedade do século XIX não havia esse espaço para a manifestação dos novos corpos, havia apenas para os corpos-máquina. A realidade dos fins do século XIX e início do XX é de um mundo em crise, instável, tomado por abalos brutais, onde se opunham duas idéias: a de um corpo contido e a busca do Homem Humano, marcado por mudanças rápidas; um universo inquietante do qual os corpos carregam traços. Dessa tensão (sofrida pelo próprio corpo), dessa necessidade de libertação dos corpos dá-se então a ruptura. [...]
>
> [...] Os fundadores da modernidade na dança ignorando a sentença que sobre eles se abatia (sentença essa que buscava imprimir sobre os corpos os ideais sociais do corpo-máquina) colocaram em foco o Ser Humano e suas verdades. Esses artistas puderam guiar para novas direções o padrão estabelecido de dança e de arte. O público em geral pôde ir lentamente aprendendo a ver com os olhos dos artistas e a dançar com seus próprios corpos. [...]

Com essa passagem, é possível ilustrar o caráter reacionário da dança no processo de transformação da linguagem corporal artística. Esse foi o primeiro passo num sentido de autocrítica do sistema utilizado até então. Ao longo dos anos, essa liberdade de criação alcançada a partir das conquistas da dança moderna deu lugar ao pós-moderno, que ainda estava por vir.

FIGURA 1: ISADORA DUNCAN (1878-1927)

Fonte: Disponível em <http://isadoraduncan.org/photos/isadorables/>. Acesso em 05 de mar. 2018.

FIGURA 2: ANNA PAVLOVA (1885-1931) DANÇANDO "CHOPPINIANA" NA NOVA ZELÂNDIA. (PHOTO BY HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES)

Fonte: Disponível em <https://www.gettyimages.com/license/2641728>. Acesso em 05 de mar. 2018.

Esta descoberta de um novo "processo criativo" exemplifica como a transição de pensamento norteou os caminhos da transformação artística e coreográfica e problematizou os conceitos básicos das relações existentes previamente e correlacionadas. A função de autor / coreógrafo foi ressignificada, uma vez que esta era a primeira oportunidade em que os bailarinos participavam ativamente da construção da obra, da mesma maneira em que a proposta do espectador participante da obra de arte ingressava no conceito das artes visuais através do "Ato Criador", de Marcel Duchamp. De igual teor, a definição de bailarino / artista se redescobriu com a proposta Duchampiana de "todos poderem ser artistas" e o conceito Duncaniano de "todos poderem dançar livremente" – e até mesmo relações diretas ligadas ao *site specific* da exibição da obra – galerias/teatros – tomaram novos rumos.

Este diálogo entre dança e arte vai, ao longo das décadas seguintes, aproximando cada vez mais as duas linguagens, estabelecendo um eixo que unirá por completo as duas manifestações artísticas até o final do século XX. Isso ocorrerá em

um trâmite paralelo ao caminho singular de cada uma, posto que cada estilo foi capaz de seguir sua vertente hibridizada, sem anular suas particularidades individuais.

Nessa perspectiva, é possível constatar, historicamente, que foi a partir dos anos 1950, que essa convergência se tornou mais notável. Foi nesta época em que a produção e o fomento cultural efetivou sua mudança da Europa para os Estados Unidos que, até a década de 1970, teve Nova York como a cidade que “gerava ideias para fertilizar a imaginação de artistas por toda parte" (LUCIE-SMITH, 2006). Ainda era possível perceber a herança do pensamento dos artistas das vanguardas históricas manifestando-se no imaginário comum, e os sentimentos de revolta e subversão contra as normas sociais ainda faziam parte do conceito de arte da época.

O período que antecedeu a Segunda Grande Guerra, e durante todo o decorrer dela, foi marcado pela migração de artistas buscando refúgio, principalmente na América do Norte, o que facilitou a descentralização da massa artística de Paris para Nova York. Neste período, no cenário da dança, os Estados Unidos contemplavam a ascensão do trabalho de Merce Cunningham, que fez a dança tomar rumos ainda mais inovadores. O bailarino e coreógrafo descendente da escola de Martha Graham (que, por sua vez, teve influências diretas dos conceitos de Isadora Duncan) agregou no contexto da dança gestos cotidianos postos em seu trabalho, levando ao palco movimentos ordinários e naturais como parte de sua arte. Segundo Cohen (2011, p. 38-39):

> [...] Isadora Duncan, Merce Cunningham e outros “libertaram” de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia, como andar, parar e trocar de roupa, por exemplo. Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas, etc., passaram a fazer parte das coreografias. Tudo isso hoje é lugar-comum na chamada hoje “dança moderna”, mas antes dessa ruptura, era considerado abjeto por alguns estetas.

Essa iniciativa levou outros artistas a desenvolver pesquisas de movimento baseadas no conceito duchampiano de *ready-made*, inserido no cenário da dança a partir de movimentos e sons "encontrados ou descobertos", tal qual cita Roselee Goldberg em "Performance: living art since the 60's”[11]:

---

[11] GOLDBERG, Roselee. *Performance:* Live art since the 60’s, 2004, p. 147.

> "*To natural movement, these dancers added 'chance' as a structural device, and the Duchamp model of 'Found' material - in this case Found sound and Found movement - as a method of inventing new dance forms. Responding to Cage, they also separated music from movement, allowing each and entirely separate attention, thereby focusing even more in the shape of bodies, their movement and their relationships to one another*".[12]

Neste trecho em destaque, a autora já relaciona a dança contemporânea com John Cage, e a teoria da autonomia do movimento e da música, trabalhando separadamente para criar uma atmosfera onde seja possível a apreciação de cada coisa em particular e tudo ao mesmo tempo: o som, os corpos, os movimentos. Todos esses conceitos partiam da ideia de Cunningham de que a dança deveria bastar a si mesma, como uma entidade independente de acompanhamento sonoro (FAHLBUSCH, 1990 - p. 49). A presença de John Cage e Nam June Paik nos trabalhos de Merce Cunningham relata a proximidade da arte da dança aos movimentos de contracultura e seus conceitos trabalhados junto a coletivos artísticos como o *Fluxus*, o que exemplifica, uma vez mais, o caminhar paralelo e congruente dessas duas manifestações.

---

[12] "Ao movimento natural, esses dançarinos adicionaram o 'acaso' como um dispositivo estrutural, e o modelo Duchampiano do material 'encontrado' - neste caso, o 'som encontrado' e o 'movimento encontrado' - como um método de inventar novas formas de dança. Respondendo a Cage, eles também trabalharam a música separada do movimento, permitindo atenção a cada um e totalmente separada, focando ainda mais na forma de corpos, seus movimentos e suas relações entre si" GOLDBERG, Roselee. *Performance:* Live art since the 60's, 2004, p. 147. (Tradução nossa).

FIGURA 3 - MARTHA GRAHAM INTERPRETANDO EMILY DICKINSON, 1940. CRÉDITO: PHOTO BY BARBARA MORGAN/GETTY IMAGES

Fonte: Disponível em <https://www.gettyimages.com/photos/martha-graham?alloweduse=availableforalluses&excludenudity=true&family=creative&license=rf&phrase=martha%20graham&sort=best#license>. Acesso em 05 de mar. 2018.

FIGURA 4 – MERCE CUNNINGHAM EM ANTIC MEET, FOTOGRAFADO POR ROBERT RAUSCHENBERG IN 1958. IMAGE CREDIT: PHOTO BY RICHARD RUTLEDGE. ART © ESTATE OF ROBERT RAUSCHENBERG/LICENSED BY VAGA, NEW YORK.

Fonte: https://www.vogue.com.au/blogs/suzy-menkes/feet-first/news-story/958aad90f3ab1f6744a1da4943e61ee6? Acessado em: 26 de fevereiro de 2019.

Desde então, aparentemente, a dança passou a tratar de questões tão conceituais quanto a própria nova arte, e levou artistas e bailarinos a desenvolverem obras de arte (ou seriam coreografias?) que ultrapassavam o senso comum e a ordem estabelecida dos teatros e galerias. Começava a surgir uma linguagem que não atendia nem a um lugar e nem a outro. O artista, de uma maneira geral – fosse no ramo das artes visuais ou cênicas -, estava impelido a criar, tomado pelo desejo de produzir coisas novas, de desafiar limites e pela vontade de explorar as novas (i)limitações da arte conceitual. Este sentimento se perpetuou, segundo Lucie-Smith (2006, p. 159)[13], a partir de Joseph Beuys:

> Acima de tudo, foi Beuys quem abriu as portas para uma nova percepção do funcionamento da arte, ou de como ela poderia funcionar, na sociedade contemporânea. No futuro, a arte seria definida de duas formas: por meio de sua relação com a personalidade do artista, da qual era simplesmente uma manifestação visível, e por meio do conteúdo. Ou seja, a arte passaria a proporcionar uma definição da relação do artista com o mundo, relação essa que mudaria continuamente com a evolução do próprio artista, mostraria as alterações ocorridas quando o subjetivo encontrasse o objetivo e vice-versa.

Esta manifestação contemporânea da dança tem uma relação muito íntima a este conceito colocado pelo autor: a relação do artista-bailarino-coreógrafo com o mundo tinha mudado. A maneira de criar a dança se colocava intimamente ligada à expressão, aos sentimentos e à relação do criador com o mundo.

A maneira como a nova mentalidade sobre a arte, ou a dança, se hibridizava às demais linguagens artísticas criou um novo estado natural da arte em que, segundo Allan Kaprow[14],

> Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comidas, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. [...] Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles simplesmente são 'artistas'.

---

[13] LUCIE-SMITH, Eduard. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945.* Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

[14] KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. Escritos de artistas, anos 60/70, 2006.

A partir do corpo como objeto dessa nova arte, a linguagem da dança deixou marcados na história a sua junção com as artes visuais e os resultados dessa fusão expressos reconhecidamente no trabalho de Trisha Brown, por exemplo. Tal qual explana Goldberg (2004, p. 148), os coreógrafos da década de 70 estavam – assim como muitos artistas (visuais) conceituais – preocupados com a "ideia" por trás da sua arte, que deveria ser tão importante quanto a execução de seu trabalho propriamente dito. E continua:

> Dance was used to investigate the meaning of the form itself, and this highly conceptual approach produced a broad range of radical proposals. Trisha Brown devised a series of 'equipment pieces' to illustrate that dance is, in essence, a matter of gravity. In Walking on the Wall (1971), her dancers literally walked along the walls of a gallery[15]

Ao longo de sua trajetória, Brown mantém um relacionamento estreito com as artes visuais, seja performatizando seu trabalho em galerias, como citado acima, seja ao trabalhar em conjunto com artistas, como Rauschemberg e Donald Judd[16], corroborando para o conceito de que as duas linguagens cooperaram entre si de maneira significativa ao longo do século XX e, em especial a partir dos anos 60, para a polivalência da arte.

Todas as transformações que aconteciam no campo da arte (aqui dimensionada em sua esfera de maior abrangência – visuais, cênicas etc.) caminhavam para cada vez mais globalizar suas linguagens de maneira a acompanhar as transformações que aconteciam no mundo. A evolução da comunicação e da tecnologia abriu portas para novas possibilidades de criação. Sem se prender a essas amarras, a Body Art e a Performance, segundo Solange Pimentel

---

[15] "A dança foi usada para investigar o significado da própria forma, e essa abordagem altamente conceitual produziu uma ampla gama de propostas radicais. Trisha Brown criou uma série de "peças de equipamentos" para ilustrar que a dança é, em essência, uma questão de gravidade. Em *Walking on the Wall* (1971), seus dançarinos literalmente caminharam pelas paredes de uma galeria" (Tradução nossa).

[16] Disponível em <https://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=36>. Acesso em 10 de ago. 2017.

Caldeira (2009), de certa maneira preparam o terreno para que a dança e as práticas do corpo no espaço descobrissem uma maior liberdade de criação, e desenvolvessem sua própria "nova linguagem" a partir de ruptura de conceitos por eles trabalhados anteriormente: o "desfetiche do corpo humano"[6], tornando-o um instrumento do homem.

Essa dança pós-moderna, que vem subverter a lógica do movimento, vai colocar em evidência pontos há muito não questionados pelos bailarinos e coreógrafos: a começar pelo corpo, ele como instrumento de trabalho e de investigação; a estética do movimento, o lugar em que se dança, os assuntos abordados, as questões contemporâneas e sociais que a dança é capaz de abraçar - seja formalmente ou na teorização do movimento. A ressignificação do corpo como objeto de arte e instrumento de trabalho do bailarino e coreógrafo, harmonizada pela hibridização artística que permeou esse contexto, culminou com o surgimento da dança teatro e da vídeodança, as manifestações artísticas aqui escolhidas para exemplificar a total hibridização entre Dança e Arte.

Sobre a dança-teatro, Caldeira[17] expõe:

> Os artistas da dança-teatro, como os da performance, rompem com a estrutura de codificação das artes, incitando uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, das relações que o artista constrói a partir dele, seus códigos e tempo próprios, elaborando uma nova retórica artística.

Apoiada nesta fala, é possível fazer uma reflexão acerca do momento de surgimento dessa mistura artística chamada dança-teatro. A ruptura dessa codificação explicita as circunstâncias do período de ascensão desta linguagem, em que a renovação do pensamento pós-moderno estava atrelada à vontade de produzir algo novo, alimentada pela apropriação de outras linguagens e pela transgressão ao pensamento tradicional. Segundo CALDEIRA, Pina Bausch tornou-se “uma das artistas mais inovadoras para o teatro e para a Dança no século XX” (2009, p. 70), ao

---

[17] CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. - São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009, P. 72-73.

criar uma modalidade única de dramaturgia, escrita nos movimentos dos atores-bailarinos, que rompeu com os limites entre o teatro e a dança.[18]

Não demorou muito para que esta linguagem da dança-teatro chegasse ao vídeo e se tornasse cinema. Segundo Caldeira (2009, p. 70):

> [...] o cinema construiu uma nova maneira de olhar para o mundo e, com isso, estabeleceu uma forma peculiar de inteligibilidade e conhecimento recorrente nas artes contemporâneas, que é apropriada e utilizada com singularidade por Pina Bausch e seu *Tanztheater.*

É nesse mesmo contexto que surge a videodança, uma linguagem desenvolvida a partir da ideia do cinema e do vídeo-arte, criada pelo artista do Grupo *Fluxus* Nam June Paik, na década de 1960. O cinema e o vídeo-arte colaborariam para o desmembramento da linguagem dançada para o vídeo. Além de Pina Bausch, Merce Cunningham produziu obras que, na época, batizadas como "*media/dances",* foram criadas especialmente para a linguagem do vídeo e do cinema. A acessibilidade ao videocassete e as filmadoras possibilitaram ao artista explorar este novo meio de pesquisa para criação de uma nova linguagem. Nas teorias mais modernas sobre o assunto[19], defende-se que a videodança se diferencia de um mero registro documental. Dessemelhante ao documentário, essa nova linguagem tem por carcterística que o sistema do vídeo seja tão fundamental quanto o próprio movimento dos bailarinos. De certa maneira, o vídeo abandona o posto de mero instrumento de registro e passa a se portar como um sistema de expressão plástico-cultural. Partindo desses novos conceitos apresentados, a noção de "*site specific"*[20] é reconfigurada. Os dois pontos de partida originais deste estudo – a dança e a arte – podem ser colocados de modo tradicional, na fisicalidade interior de galerias e teatros. Ao trabalhar com esses conceitos expandidos, as versões que unem os dois conquistam novos âmbitos de atuação. Plataformas digitais, ruas, metrôs, construções abandonadas, cenários cinematográficos etc., enfim, toda a esfera pública, são

---

[18] CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. - São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009. p. 29.

[19] Fonte: Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>. Acesso em 14 de mar. 2018.

[20] "S*ite specific" é* compreendido como um ambiente ou espaço determinado para exibição de uma obra.

exemplos de novos sítios para expressão desses conceitos. Caldeira (2009, p. 85) explana, acerca desse novo espaço:

> [...] a obra híbrida está inserida no paradigma da pós-modernidade, que se constitui na interatividade e na imaterialidade da cultura contemporânea. Ela questiona limites anteriores: o espaço, o corpo, o tempo. Circula no novo e não-lugar do espaço cinético, e revela em sua forma os processos de hibridação que vive a cultura contemporânea: tempo sincrônico/ tempo assincrônico, espaço/ corpo/ tecnologia.[21]

Destarte, com o que já foi descrito é possível corroborar para o discurso desta pesquisa, que colocou em evidência momentos marcantes do século XX em que a arte encontrou a dança e a sobreposição das duas expandiu o conceito de ambas a fim de criar algo novo, ou uma nova maneira de se expressar no tempo e espaço. Seja no campo teórico – influenciadas por questões político-sociais muito maiores que elas mesmas, ou seja no campo prático, influenciadas pela simples questão eidética de suas aplicações, essas duas linguagens tão expressivas têm andado de mãos dadas pelos mesmos caminhos ao longo das últimas décadas. A hibridização de suas ideias junto ainda de outras manifestações artísticas parece provar que a arte do século XX não foi segregadora, mas uma arte que aglomerou conhecimento e buscou cada vez mais um maior englobamento de suas práticas para a constituição de uma esfera artística abrangente e inovadora.

E entendendo que o que parece mover a engrenagem da máquina arte é o aparente desconforto, um certo inconformismo e a incomensurável inquietude do artista, é possível concluir que muitos hibridismos ainda estão para surgir ao longo desses anos iniciais do século XXI. A membrana que circunda o campo artístico está cada vez mais fagocitando novos meios de produção, interpretação e execução do que pode se chamar arte, favorecendo a elaboração de um conceito cada vez mais complexo e abrangente do fazer arte e do ser artista.

---

[21] CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. - São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009, p.85.

Porém, quanto mais permeável, mais fragilizado, menos territorialista se torna esse campo, daí a necessidade de olhá-los um pouco a partir de seu processo e, especialmente, das marcas, dos registros materiais desse processo.

1.1 UM BREVE CENÁRIO AMPLIADO

Alguns encontros norteados por esta efervecência multimídia aconteceram ao longo do século XX e foram documentados. Em alguns casos, a documentação desse encontro é o trabalho em si. Tantas possibilidades se abriram a partir de um conceito ampliado da arte e do corpo que dança, mas são listadas aqui apenas alguns encontros marcantes para a linguagem híbrida que se propôs estudar.

A necessidade de encontrar uma linguagem que desse ao corpo sua autonomia enquanto gerador de novas significações e instrumentos das artes se sedimentou enquanto linguagem artística a partir dos anos de 1970. O ambiente parecia estar favorecido pelo fortaleciemento da arte conceitual, em que o fazer artístico se sobrepunha ao objeto de arte. A ideia por traz da obra final, aliado ao crescimento do desejo do uso do corpo e de sua ressignificação enquanto instrumento da arte culminou para a manifestação da "*body art",* tal qual cita Artur Matuck[22]:

> Enquanto as pinturas performáticas de Pollock e Kounellis registrando gestos expressivos ainda resultavam em representações estéticas objetuais, o nascente movimento da *body art* deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A *body art* assumia o corpo como suporte artístico. A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno.

O desdobramento desses conceitos que envolvem o corpo e arte, concomitante à crescente evolução desta como uma esfera multimeios é de suma

---

[22] MATUCK, Artur. Prefácio. In: COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 2007.

importância para análise do produto que resulta dessa nova hibridização de linguagens. A ressemantização do corpo é definida a partir de novos discursos acerca de suas funções e reposicionada enquanto instrumento do artista. Segundo Solange Caldeira (2009, p. 73),

> O artista propõe ao receptor um questionamento do seu próprio corpo, estabelecendo-se aí um fenômeno: a arte-corpo-comunicação. A *performance* re-significa o corpo historicamente elevando-o a categoria do espetáculo em si. É fundamental perceber esta re-significação do corpo porque é ela que influencia o conceito de corpo na arte híbrida contemporânea do *tanztheater.*[23]

Nesse sentido, parece possível compreender que a combinação de manifestações que permeiam a esfera pública, em suas dimensões artística e cultural, a partir da segunda metade do século XX, é fundamental para o surgimento das expressões híbridas aqui discutidas. Começando pelos "*happenings"*, passando pela "*body art",* a "*performance"*, a dança-teatro e o videodança, todas essas expressões artísticas tem como elo comum, seu ponto de partida, segundo Gonçalves (2004), a "*action painting".* A revolução conceitual da arte, que aconteceu nos anos de 1950, é tida como a segunda grande ruptura do século XX, uma espécie de nova vanguarda, da qual Pollock e diversos outros artistas que precederam a arte da performance participaram, como explica Gonçalves (2004)[24]:

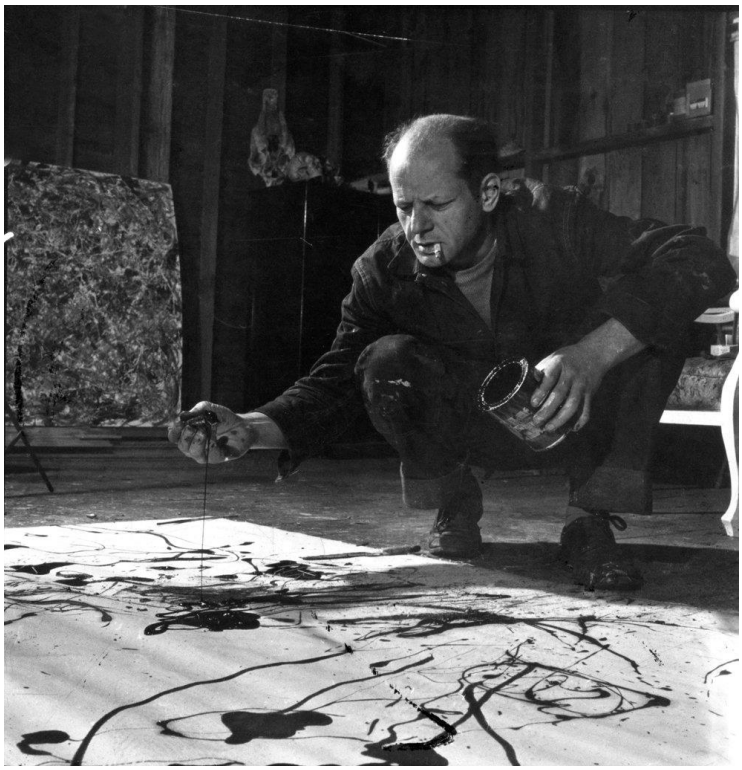
> Após as vanguardas européias do começo do século XX, os trabalhos de John Cage, na música, e Merce Cunningham, na dança, representaram, nos anos 50, o início de uma nova série de pesquisas com linguagens e materiais, o que caracterizou a formação da nova vanguarda da segunda metade do século XX. [...] É quando vemos, então, na pintura, o surgimento do conceito de "action painting" ("pintura instantânea") do artista americano Jack Pollock e as "assemblages" e os "environments" de Allan Kaprow, que irão desaguar no *happening* e na *body art*, estes últimos considerados precursores diretos da performance. O trabalho de Pollock, bem como o de Cage, é também considerado precursor da *performance*, especialmente por sua liberação radical dos padrões estéticos ainda vigentes e pelo aproveitamento de outras linguagens, justapostas umas às outras.

---

[23] *Tanztheater:* em tradução livre, dança-teatro. A criação do termo é associada a Kurt Joss e Pina Bausch, por volta do final da década de 1960 (CALDEIRA, 2009, p. 25).

[24] DO NASCIMENTO GONÇALVES, Fernando. *Performance:* um fenômeno de arte-corpo-comunicação. Logos, v. 11, n. 1, p. 76-95, 2004.

FIGURA 5 - JACKSON POLLOCK TRABALHANDO EM SEU ESTÚDIO. FOTO: HOLMES/ THE LIFE PICTURE COLLECTION/GETTY IMAGES



Fonte: disponível em <https://www.gettyimages.com/license/50336384>. Acesso em 05 de mar. 2018.

O legado de Jackson Pollock, tal qual cita Allan Kaprow[25], é para além do gestual e do liberalismo da abstração informal. Segundo o autor artista, a descontrução da maneira de pintar e a destituição do cavalete deram a Pollock a notoriedade que o faz hoje ser essa referência em ruptura nos conceitos artísticos do séc XX para além dos conceitos pictóricos, ademais mudou toda a maneira de se pensar a arte.

> É possível ver, nessa conexão, como Pollock é o resultado final de uma tendência gradual que realizou um movimento desde a profundidade do espaço dos séculos XV e XVI até a construção das colagens cubistas, que saem da tela. No caso atual, a "pintura" se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência. Conseqüentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante. O que temos, então, é uma arte que

[25] KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: Escritos de artistas, anos 60/70 seleção e comentários Glória Ferreira, e Cecilia Cotrim [tradução de Pedro Süssekind et al] 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

> tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte.[26]

Em conformidade com esse novo conceito abraçado pela comunidade artística sobre a maneira de pensar a arte, e influenciado pela mobilização de contracultura do pós-guerra, alguns acontecimentos se mostraram relevantes para o desenvolvimento das linguagens hibridas no campo da arte, junto ao corpo enquanto instrumento dela. Um dos momentos que destaca Glusberg (1987, p.37) é o recital que marca o surgimento do *Judson Dance Group*, do qual fez parte Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk, entre outros artistas. O trabalho desenvolvido pelo grupo, que ficaria conhecido também pelo nome de Judson Dance Theater teve a característica marcante de envolver varias vertentes da arte, como é relatado em uma reportagem do *The New York Times*[27] *de 1982.* O texto refere-se a uma exposição feita na *New York University's Grey Art Gallery*a respeito da relevância do grupo para a histórida da dança moderna americana:

> "Although many choreographers are represented, particular attention is given to Yvonne Rainer, Deborah Hay, Trisha Brown, Fred Herko, Steve Paxton, James Waring, CaroleeSchneemann, David Gordon, Judith Dunn and Lucinda Childs. Moreover, sections of the exhibition devoted to such artists as Alex Hay, Robert Morris and Robert Rauschenberg and to such composers as John Herbert McDowell and Philip Corner serve as reminders that Judson encouraged experimentation in all the arts. An attractive catalogue contains photographs, reminiscences by Jill Johnston, a critic who championed the Judson cause, and an essay by Sally Banes, a dance historian with a particular interest in the Judson era".[28]

---

[26] KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: Escritos de artistas, anos 60/70 seleção e comentários Glória Ferreira, e Cecilia Cotrim [tradução de Pedro Süssekind et al] 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

[27] HOW THE JUDSON THEATER CHANGED AMERICAN DANCE - By JACK ANDERSON Published: January 31, 1982, através do link: <http://www.nytimes.com/1982/01/31/arts/how-the-judson-theater-changed-american-dance.html?pagewanted=all>. Acesso em 08 de mar. 2018.

[28] "Embora muitos coreógrafos estejam representados, uma atenção especial é dada a Yvonne Rainer, Deborah Hay, Trisha Brown, Fred Herko, Steve Paxton, James Waring, Carolee Schneemann, David Gordon, Judith Dunn e Lucinda Childs. Além disso, seções da exposição dedicadas a artistas como Alex Hay, Robert Morris e Robert Rauschenberg e a compositores como John Herbert McDowell e

Trisha Brown e Robert Rauschamberg levaram sua parceria para além do *Judson "Dance Theater",* mantendo uma aliançaduradoura. O artista desenvolveu, em uma parceria consolidada durante cinco décadas, figurinos, cenários e até mesmo coreografias.

> Choreographer Trisha Brown and Rauschenberg were both pivotal figures in the development of Postmodern dance, each pushing the boundaries of form and movement. Collaboration was central to their investigations of the visual and the kinetic, and over the course of five decades, Brown and Rauschenberg deeply influenced one another. Brown spoke of their "uncanny connection" that cemented their life-long friendship and propelled their numerous performance collaborations.
>
> Brown met Rauschenberg during the 1960s, when she was a work-study student at Merce Cunningham's New York studio. During that time, they both participated in the experimental Judson Dance Theater—often assisting one another and performing in each other's dances. Following the formation of the Trisha Brown Dance Company in 1970, Brown elected Rauschenberg chairman of the board. Rauschenberg was an ardent advocate for the company throughout his life. Their collaborative relationship was formalized in 1979, when Rauschenberg designed the set and costumes for Brown's first work for the proscenium stage, the quartet Glacial Decoy (Rauschenberg provided the title).[29]

Philip Corner servem como lembretes de que Judson encorajou a experimentação em todas as artes. Um catálogo atraente contém fotografias, reminiscências de Jill Johnston, um crítico que defendeu a causa de Judson, e um ensaio de Sally Banes, uma historiadora de dança com um interesse particular na era de Judson. " (Tradução nossa)

[29] "A coreógrafa Trisha Brown e Rauschenberg foram figuras fundamentais no desenvolvimento da dança pós-moderna, cada um empurrando as fronteiras da forma e do movimento. A colaboração foi fundamental para as investigações do visual e da cinética e, ao longo de cinco décadas, Brown e Rauschenberg se influenciaram profundamente entre si. Brown falou de sua "conexão estranha" que cimentou sua amizade ao longo da vida e impulsionou suas inúmeras colaborações de performance. Brown conheceu Rauschenberg durante a década de 1960, quando ela era uma estudante de dança no estúdio de Merce Cunningham em Nova York. Durante esse tempo, os dois participaram do Judson Dance Theatre experimental - muitas vezes ajudando uns aos outros e performatizando nas danças uns dos outros. Após a formação da Companhia de Dança Trisha Brown em 1970, Brown elegeu Rauschenberg presidente do conselho. Rauschenberg foi um fervoroso defensor da companhia durante toda a sua vida. Seu relacionamento colaborativo foi formalizado em 1979, quando Rauschenberg projetou o cenário e os figurinos para o primeiro trabalho de Brown para o palco, o quarteto Glacial Decoy (Rauschenberg forneceu o título)". Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/trisha-brown-and-rauschenberg%E2%80%99s-creative-alliance>. Acesso em 08 de mar. 2018 (Tradução nossa).

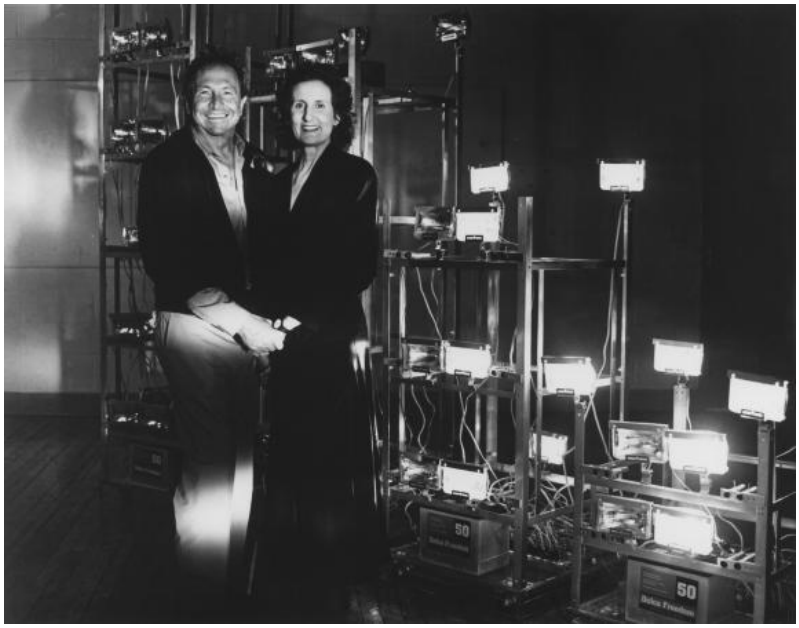
FIGURA 06 - CENÁRIO, FIGURINOS, E ILUMINAÇÃO FEITOS POR ROBERT RAUSCHENBERG PARA TRISHA BROWN DANCE COMPANY'S EM GLACIAL DECOY (1979). NA FOTO: TRISHA BROWN, NINA LUNDBORG, AND LISA KRAUS. CRÉDITO: BABETTE MANGOLTE

Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo910>. Acesso em 05 de mar. 2018

FIGURA 7 - CENÁRIO, FIGURINOS, E ILUMINAÇÃO FEITOS POR ROBERT RAUSCHENBERG PARA TRISHA BROWN DANCE COMPANY'S, SET AND RESET (1983) / FOTO: © BEATRIZ SCHILLER 2013

Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo911>. Acesso em 05 de mar. 2018.

FIGURA 8 - RAUSCHENBERG E TRISHA BROWN COM CENÁRIO FEITO POR ROBERT RAUSCHENBERG PARA O ESPETÁCULO “ASTRAL CONVERTIBLE” (1989) EM NEW YORK, JANEIRO DE 1989 / PHOTO: UNATTRIBUTED



Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo975>. Acesso em 05 de mar. 2018

FIGURA 9 - SET DESIGNED BY RAUSCHENBERG FOR TRISHA BROWN DANCE COMPANY’S LATERAL PASS (1985), NAPOLI TEATRO DI SAN CARLO, NAPLES, JANUARY 1987. PHOTO: LUCIANO ROMANO

Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1119>. Acesso em 05 de mar. 2018.

FIGURA 10 - PEARL STREET STUDIO, 1955.
RAUSCHENBERG COM JASPER JOHNS, JOHN CAGE, E OUTROS EM ESTUDIO, EM NEW YORK, FOTO: JERRY SCHATZBERG

Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo101>. Acesso em 05 de mar. 2018

FIGURA 11 - JOHN CAGE, MÚSICO; MERCE CUNNINGHAM, COREÓGRAFO; E ROBERT RAUSCHENBERG, ARTISTA, EM NOVA YORK ,MAY 2, 1960. FOTO: RICHARD AVEDON. © THE RICHARD AVEDON FOUNDATION

Fonte: Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology-new>. Acesso em 05 de mar. 2018.

Rauschamberg, por sua vez, tem um histórico multidisciplinar em sua essência: suas colaborações criativas junto à dança iniciam-se ainda com Merce Cuhnningan, além de nutrir essas relações com uma gama de artistas em ascendência de sua época, como John Cage e Jasper Johns.

Outro movimento que corrobora para a percepção dessa multidisciplinaridade da arte nos meandros do século XX é o Movimento *Fluxus*. Sobre ele, Glusberg (1987, p. 133-136) escreve:

> [...] Como se fosse uma Arca de Noé frente ao dilúvio de uma sociedade cada vez mais uniforme, o Fluxus incorpora todas as disciplinas: a nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, os vídeos, as artes plásticas, etc.
> [...] O *Fluxus* foi uma espécie de Dadá dos anos sessenta. Representou um momento decisivo da arte de vanguarda e marcou uma militância com todos os setores da criação artística. [...].

Contudo, é necessário lembrar que o berço da performance é constantemente associado à chamada "*action painting",* de Pollock, e somente a partir de posteriores desdobramentos da contra-cultura e de influências do Judson Dance Theatrher é que se dá o surgimento do Grupo *Fluxus*, ainda que todos esses acontecimentos tenham se dado na mesma década. A partir destes marcos abriram-se as portas, como já dito anteriormente, para os *happenings, body art e* as *performances* – linguagens levadas às próprias fronteiras através de sua obra conceitual. Cohen descreve este momento de forma assertiva:

> O *Happening*, que funciona como uma vanguarda catalizadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht, da dança as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a *performance* dos anos 70/80: *a action painting*[30].

---

[30] COHEN, Renato. Performance como linguagem. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 2007. p. 44

E se faz necessário ao falar de representatividade na arte performática, falar de Joseph Beuys, que tem como ponto de partida a utilização do corpo como instrumento da arte e o conceito como parte principal da criação artística. Isso, em conjunto com outros fatores, colocou seu trabalho como referência no que tange o discurso da desmaterialização da obra de arte, que ficaria conhecida como a corrente de *arte conceitual.* Cristina Freire (2006, p.10), relaciona o desempenho da prática performática diretamente com a disseminação da sobreposição da ideia ao objeto de arte:

> As ações, situações e performances espalharam-se pela cidade, misturando os polos da criação e da recepção da arte, e a figura do artista se dilui. Em suma, a arte conceitual dirige-se para além de formas, materiais e técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.[31]

É em meio a essa ideia de *conceito x obra* que Joseph Beuys inicia sua carreira artística. Integrado ao grupo *Fluxus* que, segundo Freire (2006, p. 14), "[...] desenvolveu uma atuação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações". Beuys desenvolveu suas primeiras atividades como artista. Conforme Lucie-Smith (2006, p.157), este logo "superou o movimento que o acolhera e tornou-se uma potência independente". Apesar de sua curta passagem pelo grupo Neodada, Beuys "enfatizou o importante desenvolvimento possibilitado pelo grupo e em outras ocasiões declarou-se em débito para com ele" (ZANINI, 2004).

---

[31] FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Zahar, 2006.

FIGURA 12 - JOSEPH BEUYS – I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME, 1974. – INSTALAÇÃO / PERFORMANCE. FOTOGRAFIA: AUTOR DESCONHECIDO

Joseph Beuys - *I like America and America likes me*, 1974 - installation

Fonte: Disponível em <https://josephbeuys.hotglue.me/>. Acesso em 04 de mar. 2019.

Apesar de reconhecidamente um artista performático, Beuys usou um termo próprio para denominar o seu trabalho que, segundo Barros (2016, p. 77) teria um ponto diferencial entre *performances* e *happenings*, motivo pelo qual ele escolheu renomeá-la:

> [...] Ao longo de sua vida, realizou diversas Aktionen, no original em alemão. Trabalhos cujo ponto central seria a ação, característica que as distinguiria de outras formas como os happenings e as performances, que também foram desenvolvidas por outros artistas na segunda metade do século XX e cujos pontos centrais seriam o acontecimento e a atuação, respectivamente. Essas Aktions se caracterizavam pela valorização do gesto ou dos gestos que ele, como sujeito do trabalho, desenvolvia no momento em que se dava a sua execução. Para esse artista alemão, vários de seus trabalhos artísticos contribuíam para essas ações, fornecendo elementos que se integravam na sua realização.[32]

Borges (2008, p. 342) vai um pouco mais além ao elucidar sobre o caráter *xamânico* e de crítica social e ambiental de suas ações como ponto diferencial entre seu trabalho e as *Performances* e *Happennings* da época, atentando para a subjetividade de sua obra, um aspecto que configura a força do *conceitual* que tinha seu trabalho. A partir das *Aktionen* performatizadas por ele, suas intenções eram criar

---

[32] BARROS, Cesar. O corpo em ato: espaço da intimidade, corpo do artista, nosso corpo. Ide, v. 39, n. 62, p. 77-91, 2016.

algo que despertasse questionamentos no espectador. Levantaria discussões sobre os limites entre a vida e a arte, pois acreditava na transformação da primeira em função da segunda. Bortolluce (2013, p. 413) afirma que:

> Beuys acreditava na capacidade da criatividade humana como um caminho para sua redenção: a arte poderia curar o homem, vítima de um meio social opressor e doentio – em outras palavras, remodelar a arte significaria remodelar a sociedade.[33]

Beuys pôs em evidencia o caráter social e político da arte, expondo claramente sua relação com a esfera pública, em todos os seus trabalhos. A vontade de transcender a uma concepção que fosse capaz de remodelar a sociedade a través da cultura e da arte tornou seu conjunto de obras uma referência em arte política e social.

> Famoso pelo bordão "todo mundo é um artista", Beuys acreditava no poder da criatividade humana para construir uma sociedade inteira como uma enorme obra de arte, o que implicava uma feroz rejeição às fronteiras e hierarquias impostas pela convenção às múltiplas facetas da atividade humana. Tudo deveria conduzir, no tempo e no espaço, para um único grande projeto de "escultura social". Para Beuys, somente a arte tornava a vida possível (BORTOLLUCCE, 2013, p. 415).

Caminhando num discurso com um apelo para além da estética, assim como Beuys nas artes plásticas, a também alemã Pina Baush (que estudou na *Juliard School*[34] e sofreu influências de Martha Graham e George Balanchine[35]) e seu

---

[33] BORTOLLUCCE, Vanessa Beatriz. A Arte dos regimes totalitários do Séc.XX: Rússia e Alemanha. Vanessa Beatriz Bortollucce. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. (História e Arqueologia em movimento) 108 p.

[34] Disponível em <http://www.pinabausch.org/en/pina/biography>. Acesso em 08 de março de 2018

[35] George Balanchine foi um coreógrafo que desenvolveu seu trabalho no "*New York City Ballet"*, no início do século XX e ficou eternizado pela ideia de fusão entre princípios da dança moderna com o balé cássico. Suas principais remontagens são dos balés: *O Quebra-Nozes, Sonho de uma Noite de Verão, e Coppelia.* Resumindo a essência de seutrabalho, o própio artista escreveu: "Nós devemos primeiro perceber que a dança é uma arte absolutamente independente, não meramente secundária. Eu acredito que é uma das grandes artes. Como a música de grandes músicos, pode ser apreciada e compreendida sem qualquer introdução ou explicação verbal [...] O importante no ballet é esse movimento em si, como é o som que é importante numa sinfonia. Um balé pode conter uma história, mas o espetáculo visual, não a história, é o elemento essencial. O coreógrafo e o dançarino devem lembrar que alcançam o público através do olho - e o público, por sua vez, deve treinar-se para ver o que é realizado no palco. É a ilusão criada que convence o público, assim como é com o trabalho de um mago. Se a ilusão falha, o balé falha, não importa quão bem uma nota de programa diga à platéia que ela (a ilusão) foi bem-sucedida" (Tradução nossa). Disponível em <https://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx>. Acesso em 08 de mar. 2018.

compatriota Kurt Jooss desenvolveram uma linha de trabalho que ultrapassa as maneiras convencionais de dança da época. Separadamente desenvolveram suas pesquisas de movimento em cima do conceito que criaram de *Dança-teatro,* inserindo maior crítica social e menos apelo ao belo. De acordo com Fernandes (2009, p. 26-27), Bausch superou as mudanças que a Alemanha já havia conquistado desde o inicio do século XX no campo da dança:

> Os alemães haviam abolido desde o começo do século as sapatilhas, *tutus, pas-de-deux* e *arabesques.* [...]
> Mas Pina Bausch provou que as fronteiras da dança ainda não haviam se expandido até a ruptura. Ao inventar nos anos 70 o *thanztheater* – dança-teatro – ela estabeleceu novos desafios e riscos para bailarinos e coreógrafos. [...]
> O efeito de suas ideias sobre o tecido artístico da dança e também do teatro foi fundar um novo processo de construção dramática, um híbrido das linguagens de dança do teatro, das artes plásticas e do cinema. (...) O que de mais sério ela fez foi requalificar o que se entendia, até então por expressividade. Pina Bausch construiu a dramaturgia do expressionismo via dança. [...] Para lidar com o que ela criava, foi necessário nomear uma categoria que a um olhar pouco treinado pode parecer um hibridismo, mas que na realidade, representa uma nova instauração: a dança-teatro ou *tanztheater."*[36]

Ainda segundo Fernandes, Pina trabalhava seu olhar sob a carga da dança expressionista alemã, e teve influências de Rudolph Laban, Mary Wigman e Kurt Joss. Seu método e sua pesquisa baseavam-se no cotidiano e em movimentos naturais e corriqueiros, como o caminhar, a maneira de inclinar o pescoço etc., o que caracteriza sua raiz na dança moderna de Graham e Cunninghan.

---

[36] FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro*: *repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p

FIGURA 23 - 1980 – A PIECE BY PINA BAUSCH

Fonte: Disponível em <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/1980-ein-stueck-von-pina-bausch/>. Acesso em 10 de março de 2018

De acordo com Fernandes (2007, p. 20), o termo dança-teatro surgiu com Laban, mas o trabalho de Bausch também sofreu influência de Kurt Joss, que, diferente do primeiro, iniciou já uma pesquisa social a partir desta nova expressão, como destacado abaixo:

> O termo dança-teatro era usado por Laban (1879-1958), para descrever a dança como uma forma de arte independente de qualquer outra[37] baseada em correspondencias harmoniosas entrequalidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Ainda que considerando a dança com uma arte independente, Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de Tanz-Ton-Wort (Dança-Tom-Palavra), nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio. As peças de dança então criadas incorpor avam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou puro, em uma forma narrativa, cômica, ou mais abstrata.
>
> Já a dança teatro de Jooss desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção. O treinamento de dançarinos sob sua direção na Escola Folkwang, em Essen, Alemanha, combinava música, educação da fala, e dança, usando elementos

[37] É perceptivel a momentânea ideia de contrariedade entre o conceito aplicado neste trabalho e essa ideia de arte "independente". Visto que o conceito de multidisciplinaridade da arte foi alcançado a partir da metade do século XX, apesar de a proposta de Laban estar aqui descrita como "arte independente de qualquer outra", interpreto como uma deliberada vontade de criar algo novo dentro dos parâmetros possíveis de sua época - anos 1920-30.

> do balé clássico e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.[38]

A autora ainda acrescenta a importância da influência desses dois expoentes da dança na carreira de Pina Bausch, bem como o mérito do momento histórico em que a abrangência da arte começava a mesclar as variadas expressões artísticas:

> O trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a Folkwangballet, com sua experiência das artes e dança em New York nos anos 60. Muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos reagiam então as técnicas de dança moderna, e juntavam -se a artistas plásticos e músicos na produção detrabalhos colaborativos, expressando preocupações sócio-políticas sobre os direitos humanos, o meio-ambiente, feminismo, e questionando o conceito de arte. Artistas pretendiam derrubar a separação entre arte e vida cotidiana, dançarinos/atores e platéia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial.[39]

Para Da Silveira (2009, p. 20), no entanto, Pina não apresenta apenas um novo formalismo estético. Seu trabalho está próximo ao de Jooss, com características de crítica social, aproximando-a assim, do discurso de supressão do conceito sobre a estética:

> O legado deixado por Kurt Jooss pode ser considerado como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. De acordo com Climenhaga (2009), o direcionamento dos propósitos expressivos feito por Jooss na escola Folkwang Hochschule é a semente da qual o trabalho de Bausch e da dança-teatro cresceu. Assim como as peças de Kurt Jooss, as de Pina Bausch estão repletas de críticas sociais. A visão crítica da sociedade é um forte ponto em comum entre estes dois artistas. De acordo com Walther (1993), os movimentos do dia a dia eram utilizados por Jooss em suas danças-drama e o link com o contexto social sempre foi aparente em suas obras. Este link com o social foi sempre a fonte para o método de expressão de Jooss em sua dançateatro e isto representa uma significativa conexão com a dança-teatro de Pina Bausch. Assim como Jooss, esta artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social.[40]

Ao observar mais de perto essas manifestações que utilizam o corpo como meio a favor da arte – seja na dança ou nas artes plásticas – é possível notar uma

---

[38] FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro*: *repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007. p.20
[39] IDEM, p.23
[40] DA SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. Cena em Movimento, v. 1, n. 1, p. 22, 2009.

relação no surgimento dessas expressões ao período pós-guerra. Essa necessidade de colocar o corpo em evidência nos novos modelos de arte que surgiram a partir da segunda metade do século XX dialoga, segundo Featherstone (1995, p. 45) com a tendência à estetização da vida cotidiana, a partir da "*Pop Art"* e da banalização do objeto de arte, assim como a perda da distinção entre a alta cultura e a cultura de massa. Segundo o autor, a "*Performance"* e a "*Body Art"* foram meios de subverter o mercado através de uma atidude que ele denominou *antiacadêmica e antimuseu;* o que mais tarde Andrea Fraser (2008) chamaria de *crítica institucional.*

Ao ampliar os horizontes da dança-teatro para além de Pina Bausch, e sob o prisma de um cenário pós Segunda Guerra, parece pertinente citar Kasuo Ohno e o Butoh. De origem Japonesa, Ohno resgatou, nos anos 1970, a essência do *Ankoku Butoh,* que consistia em uma dança teatral desenvolvida no cenário pós-guerra do Japão, e tem por característica a tenção e a maneira intensa de expressar-se através do movimento num requinte teatral. Caldeira (2013)[41] assim a define:

> [...] Suas raízes estão nas tradições japonesas de significado universal. A dança-teatro "Butoh" vai mexer em tabus, convenções sociais intocáveis até então.
>
> São os "demônios" de significado universal: o sexo, a raiva, o disforme, emoções vivas enclausuradas nas mentes japonesas que não se ousava tocar. O impacto é absurdo e não pode ser colocado em palcos ou para platéias convencionais.
>
> Entre ruídos, gemidos, sons e gritos movem-se homens e mulheres - seus rostos estão distorcidos em esgares alucinantes, os olhos revirados para dentro, as línguas penduradas, a saliva escorrendo. A movimentação é lentíssima como se cada mover não fosse apenas muscular, mas custasse cada órgão do corpo dos bailarinos.[42]

---

[41] Mimus Revista digital. Acesso em <http://www.mimus.com.br/solange2.pdf>. Acesso em 08 de mar. 2018.

[42]CALDEIRA, Solange Pimentel. 63 BUTOH: A DANÇA DA ESCURIDÃO Solange Caldeira.

FIGURA 34 - KAZUO OHNO EM 1977. FOTO: NAOYA IKEGAMI

Fonte: Disponível em <http://londondance.com/articles/features/kazuo-ohno-remembered/>. Acesso em: 04 de março de 2019

A intensidade da expressão artística de Kazuo Ohno revela uma dança teatro de profundas inquietações, que evoca a vida, a morte, o universo e o ser interior. Larissa Tibúrcio[43] faz apontamentos acerca do *Butoh:*

> O corpo na dança butoh busca novos acordos, busca romper com a estabilidade, com a fixação em um espaço-tempo. Seu estado é de passagem, atualizando potencialidades invisíveis. É um corpo mítico, poético, que integra esse movimento paradoxal da morte-vida, criando, dessa maneira, conexões fluidas de espaços para a afirmação da vida. É um corpo livre, que não se prende a territórios fixos e integra o novo como condição de existência.[44]

Ao pesquisar sobre a dança-teatro e demais manifestações artísticas multidisciplinares que envolvem o corpo, é curioso notar o *Butoh* como influência

---

[43] Larissa Kelly de Oliveira M. Tibúrcio é mestre em Educação pela Unimep (Piracicaba). Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. Professora do Departamento de Educação Física da UFRN. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento. NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 461-468, dec. 2004. ISSN 1678-4634. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27951/29723>. Acesso em 12 de mar. 2018. doi:http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022004000300006.

[44] Idem.

comum. A força da sua expressividade ganhou espaço numa época em que as fronteiras físicas entre oriente e ocidente se tornavam mais difusas a partir do início da globalização. Ramos e Bueno escrevem acerca da globalização e seus desdobrametos nas esferas social e artística, reforçando a ideia de que o movimento globalizado de troca de informações, tecnologia e cultura parece ter colaborado para o intercâmbio de tradições, afetando a indústria da arte:

> Com a globalização, as imagens e os conteúdos culturais passam a circular e interagir em escala planetária, transformando o espaço da cultura de massa (compreendida como ampliação do público) e da indústria cultural num domínio da diversidade e da heterogeneidade, mesmo que elas ainda dependam de formatos e padrões para serem veiculadas.

O Butoh de Kazuo Ohno traz consigo o peso da tradição japonesa e vai, ao longo das décadas seguintes, influenciar artistas de todo o mundo, num efeito causado, como defende Bueno (2010, p. 43), pela desorganização das fronteiras e desenvolvimento do mercado de arte que se acentua “com o aparecimento de uma nova atmosfera cultural em que circulam, desencaixados, conteúdos simbólicos e tradições gestados em diferentes regiões do planeta.

Reflexo disso é a artista americana Heather Hansen, que pode ser considerada um exemplo contemporêneao de corpo que cria a favor da arte sem perder sua ligação tâo íntima com a dança. A também bailarina chegou a ir para o Japão na década de 1990 para estudar esta manifestação cultural nipônica, e traz a força e a expressividade do teatro japonês na sua produção artísitica. A partir de movimentos repetitivos feitos com o corpo, e com o auxilio de um carvão, a artista/ bailarina faz desenhos simétricos e orgânicos a partir de uma coreografia feita especialmente para a tela (*de pintura*). As imagens a seguir representam o resultado inusitado deste trabalho, desenvolvido desde 2008.

FIGURA 15 – HEATRER HANSEN EM PERFORMANCE. SEM TÍTULO, CRÉDITO: JUSTIN SULLIVAN

Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mai. 2018.

FIGURA 16 - HEATRER HANSEN EM PERFORMANCE (2). SEM TÍTULO, CRÉDITO: JUSTIN SULLIVAN

,

Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mar. 2018.

FIGURA 17 - HEATRER HANSEN EM PERFORMANCE (3). SEM TÍTULO, CRÉDITO: JUSTIN SULLIVAN

Fonte: Disponível em <http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1/>. Acesso em 13 de mai. 2018.

Hansen é bailarina por formação e também tem influência do *Butoh*. Estudou no Japão e traz desta manifestação artística um quê de teatralidade à sua performance. Em sua atuação, a artista admite[45] sofrer influência dos mais variados artistas, entre eles: Kasuo Ohno, Pina Bausch, Marina Abramovic, Richard Serra e até mesmo Boticelli, compactuando para uma formação multiarte e culminando com um resultado que expande as fronteiras das denominações comuns.

[45] Entrevista para a Ochi Gallery: Disponível em <http://www.ochigallery.com/blog/interview-with-heather-hansen/>. Acesso em 18 de mar. 2018.

Em entrevista ao site *Fluorodigital*[46], Hansen explana sobre a multidisciplinaridade do seu trabalho e as vantagens de trabalhar na linha de intercessão entre as artes:

> "Coming from a dance background as well, I think it's natural for dancers to collaborate and play more so than I've experienced in the visual arts where processes and ideas tend to be more guarded. (…) I tend to see collaboration as an opportunity for growth and expansion of ideas. It's freeing to share my process and learn from others.
>
> […] The result is greater than the sum of our individual skills; the energy and flow of dance is truly captured on the canvas. It's a synergistic collaboration, and it's exciting because I have the sense there's much more to explore."[47]

O resultado dessa performance se apresenta em forma de vídeo documentado, telas gigantescas e instalações que abrangem toda a caminhada de execução da obra, que se mostra inteiramente mesclada e impossível de rotular a artista com uma única manifestação dominante. Heather Hansing é performer, é coreógrafa, é bailarina, é pintora, é desenhista, é essencialmente uma artista contemporânea.

Podemos considerar que o vídeo, no caso desta artista, não ultrapassa o limite do arquivo, do registro da ação, não se configurando dentro dos aspectos do que pode ser chamado de videodança. O video como produto final do trabalho de Hansen pode ser visto como obra, mas distante do conceito difundido atualmente:

> A videodança é um produto híbrido realizado com a mistura entre o audiovisual e a dança e tem como principal elemento o movimento. É diferente do mero registro documental de um espetáculo porque pressupõe uma adaptação do que é captado do palco para a linguagem televisiva ou a criação de danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Isso significa que os movimentos da câmera – *travellings*, panorâmicas, *zoom in*, zoom out –, assim como a escolha dos planos, a montagem e a edição das cenas são tão importantes para o resultado final quanto os movimentos capturados pelas lentes. Com isso, o vídeo deixa de ser apenas meio para se

---

[46] Disponível em <http://www.fluorodigital.com/2016/06/heather-hansen-exploring-intersections/>. Acesso em 19 de mar. 2018.

[47] "Vindo de uma formação de dança também, acho natural que os dançarinos colaborem e brinquem mais do que eu experimentei nas artes visuais, onde processos e idéias tendem a ser mais rigorosos. [...] Eu vejo a colaboração como uma oportunidade de crescimento e expansão de ideias.É libertador compartilhar meu processo e aprender com os outros.

[...]O resultado é maior que a soma de nossas habilidades individuais; a energia e o fluxo da dança são realmente capturados na tela. É uma colaboração sinérgica e é emocionante porque tenho a sensação de que há muito mais para explorar" (Tradução nossa).

> transformar em um “sistema de expressão”, conforme descreve o pesquisador Arlindo Machado (1949). Apesar de adotar o termo “vídeo” em sua nomenclatura, a videodança pode ser produzida tanto no meio eletrônico e digital quanto em película cinematográfica.[48]

Uma outra artista contempoânea que ultrapassa o limite do senso comum da relação artes visuais-dança é La Ribot. Maria Ribot é de origem espanhola, e atua como artista, bailarina, coreógrafa e cineasta. Sua obra propõe um diálogo do movimento, do corpo, com oustros materiais e sistemas, a partir de conceitos gerados pelos questionamentos do seu próprio trabalho. Seus métodos são dos mais variados: performance ao vivo, palavra, linguagem gestual, instalações e vídeo. A sua mais notável conquista parece ser o caráter híbrido de seu trabalho, levando em conta o feitio de vender suas peças coreográficas como se fossem obras de arte.

Quando esteve no Brasil, em 2000, para apresentar seu trabalho “Más Distinguidas”, nos SESC Anchieta, em São Paulo, o Portal do jornal Estado de São Paulo contou um pouco da trajetória de La Ribot até aquela data:

> [...] La Ribot leva ao palco a seqüência do projeto Piezas Distinguidas, uma pesquisa que começou em 1993 e foi apresentada pela primeira vez em 1994 como 13 Piezas Distinguidas. Más Distinguidas é a segunda parte do projeto e apresenta um conjunto de 13 pequenas peças com duração entre 30 segundos e 7 minutos. Por enquanto, porque a criadora pretende chegar ao número de cem "piezas". Como obras de arte, essas peças são vendidas a proprietários, que, além de terem seus nomes postos ao lado dos títulos, podem assisti-las gratuitamente em qualquer parte do mundo. Além disso, os donos recebem, também, uma filmagem única da peça em super-8. Essas peças possuem valores variáveis e apenas uma delas ainda poderá ser adquirida - está estimada em US$ 1 mil. Na realidade, essa é uma brincadeira que a artista faz com a questão da propriedade.[49]

---

[48] Fonte: VIDEODANÇA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 15 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. SBN: 978-85-7979-060-7

[49] Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,la-ribot-apresenta-mas-distinguidas-no-sesc,20000710p4533>. Acesso em 05 de abr. 2019.

FIGURA 18 - LA RIBOT, MÁS DESTINGUIDAS (1997). FOTOGRAFIA: DIVULGAÇÃO.

Fonte: Disponível em <http://www.laribot.com/work/25>. Acesso em 10 de abr. 2019.

Em entrevista para o Jornal[50], a artista explica sobre a nudez em seus trabalhos, bem como defende uma atuação interdisciplinar das artes para o enriquecimento do trabalho:

> A idéia central da coreografia é que o corpo seja um suporte para a arte, como se fosse uma tela vazia, como um pôster. Justamente por esse motivo, La Ribot apresenta-se nua. "O corpo nu é neutro e central para a minha performance, é folha em branco sobre a qual eu crio", explica a coreógrafa. Quanto às peças, afirma: "Procuro utilizar objetos do cotidiano, que fazem parte da vida das pessoas, e coloco no mesmo plano, isto é, dou o mesmo valor a eles, para as artes plásticas, para a dança e para a música, por exemplo", explica.Para ela, é interessante expandir o conhecimento para outras áreas, outras formas de expressão artística.

[50] Ibidem.

Em seu site oficial[51], o texto que fala sobre a obra que veio ao Brasil em 2000 a indica como Espetáculo / Dança / Teatro, no que parece não caber em uma única definição a pluralidade do seu fazer. Expõe:

> "Más distinguidas comprises Distinguished Pieces number 14 to 26 and was premiered in October 1997 in Madrid. It follows the pattern established in the first Distinguished Pieces of 1993-4: all the pieces are short, they begin with the performer unclothed, and most use an everyday object or a garment as a motor for the actions involved. Writer Irène Filiberti points out that in the Distinguished Pieces, La Ribot presents her own body as "an objet d'art": "both as considered subject, and living matter". That's true of the entire project, but comparing the first series of Distinguished Pieces with Más distinguidas we see a shift in tactics: the slippage between inanimate objects and the live performer's body, latent in the 1993-94 pieces, becomes much more visible".[52]

O trabalho de La Ribot parece permanecer, ao longo dos anos seguintes, com um discurso que envolve questionamentos acerca da categorização da arte. Além de criticar a noção de propriedade da obra de arte, a artista questiona, com sua maneira singular de trabalhar a arte, a natureza de suas obras. Em "Más Distinguidas"[53], Maria Ribot trabalha a linguagem do vídeo no palco como substituição de sua presença física, numa exposição que deixa no ar indagação ao espectador: Afinal, como categorizar esta apresentação? Uma vídeo-instalação, um espetáculo, uma performance, uma videodança...?

O que se evidencia a partir dessa reflexão é que o trabalho de La Ribot parece estar para além dos setores bem definidos da arte. De certa maneira, não só a sua obra se caracteriza como uma mescla de linguagens, mas o próprio trabalho em si parece performatizar uma hibridização do local em que se encontra. No caso de "Más Destinguidas", o lugar do Teatro se confunde com uma galeria, ou com um museu, (não fosse pela disposição física do público) e ao mesmo tempo se empodera enquando obra que pode ser exposta em qualquer espaço, físico ou não. Em sua

---

[51] Disponível em <http://www.laribot.com/work/25>. Acesso em 06 de abr. 2019.

[52] "*Más Destinguidas* inclui as *Piezas distinguidas* números 14 a 26 e foi lançado em outubro de 1997 em Madrid. Segue o padrão estabelecido nas primeiras peças distintas de 1993-94: todas as peças são breves, elas começam com o artista nu e na maioria delas um objeto ou peça cotidiana serve como um motor para as ações que ocorrem. A escritora Irène Filiberti ressalta que nas peças distintas La Ribot apresenta seu próprio corpo como objeto de arte: "ao mesmo tempo como sujeito de estudo e como matéria viva". Isso é verdade em relação a todo o projeto, mas se compararmos a primeira série de peças distintas com as mais distintas, vemos uma mudança de tática: o descompasso entre objetos inanimados e o corpo do intérprete vivo, latente nas peças de 1993-94, é muito mais visível" (Tradução nossa).

[53] La Ribot, 1997.

galeria online[54] é possível ter acesso a cerca de 26 vídeos produzidos pela artista, entre videoarte, registros de performance, vídeo-performances e videodança. Todos dão acesso à sua linguagem artística, sem, contudo, deixar claro a que categorias convencionais se aplicam.

1.2 SOBRE A VIDEODANÇA

Buscando na historicidade o registro de encontros que corroboram para a interdisciplinaridade e o não lugar de encontros não tradicionais de linguagens artísticas a partir dos anos 1950, Merce Cunningham é uma personalidade que representa um dos principais pontos de partida no florescimento da manifestação híbrida arte-video-dança. Tratando-se do surgimento de novas expressões artísticas, é arriscado nomear uma única pessoa como propositora de uma tenra linguagem. Na procura por interseções que abragessem encontros físicos entre artistas plásticos e bailarinos, Merce Cunningham e June Paik encontram-se no espaço-tempo-situação ideal que descrevem o surgimento deste híbrido arte-dança.

Historicamente, um olhar mais atento para o período a partir da nova vanguarda, em que o centro cultural parece se deslocar da Europa para a América a partir do século XX, percebe-se que os coletivos artísticos se tornaram cada vez mais heterogêneos. Artes plásticas, Dança, Teatro, Música se condensavam em uma manifestação íntegra e complexa, sem distinção de gêneros e em busca de uma expressão absoluta. *Judson Dance Theather*, *Fluxus* e colaborações entre artistas, como Rauschemberg e Trisha Brown, Merce Cunningham e John Cage, e outras inúmeras intercessões entre a arte e o corpo traduzem em si a importância deste como instrumento da arte e a busca por uma nova semântica atribuida a ele.

Patrícia Pereira Borges, em sua dissertação de mestrado, explica:

> Percebe-se, nos experimentos da *Judson Chrurch* e do *Fluxus*, um compartilhamento mútuo de teatro, dança, filme, vídeo e arte visual essencial para o surgimento da *arte performática.* Por isso, pensar na *performance*

[54] Disponível em <https://vimeo.com/laribot>. Acesso em 05 de abr. 2019.

> multimídia como antecessor histórico da Videodança requer alargar as refereências contidas no termo *performance.*[55]

Vê-se que a autora justifica sua escolha de nomear performances multimídia de artistas, como Bruce Nauman e Vito Acconci, como obras que influenciaram o surgimento da manifestação videodança. Ainda segundo Borges (2014, p. 40), esses artistas tiveram parcerias com bailarinos e coreógrafos que influenciaram sua movimenetação e aproximou as duas linguagens para um momento de fusão e desdobramento da videoarte com a dança:

> O artista visual iniciou a trajetória do uso do vídeo como parte de *performances*, o que pode ser tomado como precedente para a videoarte que, mantendo a questão corporal, reverberou em produções que adentraram o campo da videodança, onde o corpo, o espaço e o movimento constituem uma dança voltada para o vídeo.[56]

Na fala da artista, é possível perceber que os hibridismos que envolvem o corpo e a arte estavam se estabelecendo, porém não de maneira limitada. O despertar de manifestções artísticas híbridas como a performance, a dança teatro e o videodança estavam apenas abrindo ainda mais possibilidades na multidisciplinaridade da arte contemporânea. Foi ainda nos anos 1960 que Cunningham, Cage e Rauschamberg trabalharam juntos em produções videográficas que colaboraram para a futura consolidação da linguagem videodança.

O video *Antic Meet*[57] tem coreografia de Cunningham, música de Cage e figurinos de Rauschamberg, e apesar do hibridismo latente desta produção, ainda não representa o conceito atual de videodança. O vídeo tem um único enquadramento, e não explora a linguagem do vídeo, apenas registra uma dança feita para ele; o que parece validar o argumento usado por Borges, a respeito das experimentações em vídeo com *performers* e bailarinos precederem o conceito atual da videodança.

---

[55] BORGES, Patrícia Pereira. *Estudos e experimentos em videodança*: um trabalho de colaboração entre o artista visual e corporal. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

[56] Idem, p.40

[57] Disponível em <https://vimeo.com/74140688>. Acesso em 10 de março de 2018

FIGURA 19 - ANTIC MEET, 1964. CAPTURA DE TELA RETIRADA DE REPRODUÇÃO DE VÍDEO

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018.

A videodança tem como alicerce prático o vídeo-arte, revelado por Nam June Paike, na década de 1960. Porém, foi apenas em 1978, junto a Merce Cunningham, que Paik realiza uma pioneira forma de videodança, conhecido como *Merce by Merce by Paik*[58] que caracteriza o que até hoje determina a incersão dessa categoria: são elementos artisticamente compostos a partir de uma coreografia exclusivamente criada para a câmera junto com outras ferramentas de vídeo pré-existentes.

O uso de elementos videográficos - a incrustação, a duplicação, a multiplicação dos corpos na tela, a descentralização, procedimentos semelhantes aos que Cunningham / Paik exploram na cena - caracteriza uma composição em que a dança toca a arte em sua completude, tornando-se um produto particular da videoarte, um dos primeiros e mais importantes exemplos de videodança. Esta definição vai ao encontro do conceito exposto anteriormente, que defende o vídeo como elemento de

[58] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018.

expressão, com sua linguagem videográfica específica e não apenas meio ou material de comunicação da arte.

FIGURA 20- CAPTURAS DE TELA RETIRADO DO VÍDEO “MERCE BY MERCE BY PAIK”. 1978

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018.

FIGURA 21 - CAPTURAS DE TELA RETIRADO DO VÍDEO “MERCE BY MERCE BY PAIK”. 1978

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw>. Acesso em 14 de mar. 2018.

A partir deste primeiro trabalho junto a Paik, Cunningham dá continuidade ao seu trabalho de “modernização da dança moderna” e mantém uma relação estreita com o avanço tecnológico. Cunningham tem mais de 60 vídeos com sua assinatura coreográfica, da década de 60 até 2010, e acompanhou a evolução da mídia analógica e digital. Foi um artista que, em contato com as mais variadas vertentes de expressões culturais, extrapolou as membranas da dança e da arte, colaborando para a concepção de um novo meio de expressão artística híbrida.

Trazendo uma breve reflexão acerca das novas possibilidades tecnológicas alcançadas com o vídeo e o seu código particular, abre-se uma discussão a respeito da remontagem do Ballet Triádico da Bauhaus para a tela. O Ballet Triádico, ou dança Metafísica, como também ficou conhecida, foi uma peça desenvolvida por Oskar Schlemmer a partir de 1912, que passou por extensa elaboração de figurino, baseada nos conceitos estéticos trabalhados na Bauhaus. Kirstein (1984, p. 215) descreve o que foi sua versão original, posteriormente trabalhada de maneira fiel em remontagem videográfica na década de 1970:

> “The intrinsic subject was “the metamorphosis os human figure and its abstraction”. In three parts, the work formed ä structure of stylied dance scenes, developing from humurous to serious”. I. Lemon Yellow: agay burlasque. II. Pink: a solemn cerimony. III. Black: a mystical fantasy. “The twelve diferente dances in eighteen diferente costumes are danced arternatly by three persons, two male, one female. Costumes are partly of padded cloth, partly os shiff, *papier-mâché* coated with metallic or colored paint”.[59]

O resultado dessa ‘releitura’ parece evidenciar como uma nova percepção acerca de um assunto já visitado anteriormente pode trazer novas subjetividades sobre um mesmo tema. A linguagem do ballet triádico de Oskar Schlemmer foi exaustivamente explorada enquanto repertório no início do século XX. Porém, a partir do vídeo e suas novas possibilidades, já na década de 1970, foi ressignificado enquanto obra, possibilitando uma reinterpretação de seu conteúdo no aspecto técnico da sua execução; bem como uma nova experiência para o expectador, acerca

---

[59] “O assunto específico era “a metamorfose da figura humana e sua abstração”. Em três partes, o trabalho formou "uma estrutura de cenas de dança estilizadas, desenvolvendo-se de humorísticas a sérias". I. Amarelo Limão: um burlesco alegre. II. Rosa: uma cerimônia solene. III. Preto: uma fantasia mística. Danças com dezoito fantasias diferentes são performatizadas por três pessoas, dois homens, uma mulher, com vestimentas em parte de tecido acolchoado, parte de shiff, papier-mâché, revestido de tinta metálica ou colorida” (Tradução nossa).

de um assunto já debatido anteriormente. A reconstrução dos figurinos desenhados por Schlemmer, bem como a repetição de seus movimentos, ganharam uma nova roupagem a partir da linguagem videográfica. Os planos de enquadramento, as cores, e principalmente a ampliação de sua abrangência cultural a partir da mundialização das informações parece ter trazido à tona questões estéticas e culturais adormecidas com as décadas que as separam, mas ao mesmo tempo, muito atuais e pertinentes para as discussões de sua época.

FIGURA 22 - FRAMES DO VÍDEO BALLET TRIÁDICO DE OSKAR SCHLEMMER, 1970

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>. Acesso em 04 de abr. 2019.

Trazendo a discussão para um momento mais atual, a partir dos anos 2000, com a linguagem da videodança mais estabelecida, outras questões surgem nos trabalhos de artistas, como Win Wandekeybus[60], Douglas Rosenberg[61], Thierry de

---

[60] Win Wandekeybus é coreógrafo, cineasta e diretor. Possui sua própria companhia, *Última Vez*, criada em 1986. Ao longo dos anos, sua compania teve parcerias com dançarinos, artistas de circo, atores, músicos e outros artistas de toda uma gama de disciplinas, garantindo a identidade de um trabalho caracterizado por sua inovação e pluralismo na dança contemporânea. Site oficial: <https://www.ultimavez.com/en/ultima-vez-wim-vandekeybus>.

[61] Douglas Rosenberg é editor fundador do *International Journal of Screendance*. "Artista multidisciplinar que trabalha com vídeo, instalações e performance, cujo trabalho circula tanto nos EUA quanto internacionalmente em museus, galerias e festivais. É diretor do *Dancing for the Camera Festival*, realizado no quadro do *American Dance Festival.* Editor Fundador do International Journal of Screendance". CALDAS; BONITO; LEVY, 2012, p. 310, *apud BORGES, 2014, p. 67).*

Mey[62] e Anne Teresa de Keersmaeker[63], e a própria Pina Baush (já discutida no quesito *dança-teatro),* para citar alguns que valem a pena serem investigados com maior profundidade.

No que tange uma maior investigação acerca do assunto, o trabalho de Borges (2014) abrange amplo debate sobre pontos em que a teoria sobre a videodança figura mostrar-se frágil. Isso se dá, ao que parece, devido a sua origem extremamente recente do ponto de vista histórico. Alguns assuntos relevantes de seu discurso são acerca do ponto de partida da criação em videodança, e um capítulo todo dedicado a suas indefinições. Isto posto, parece importante ressaltar aos olhos do leitor a importância da ampliação da discussão acadêmica dentro desta problemática, de maneira a ampliar seus aspectos conceituais.

---

[62] Thierry De Mey (1956, Bruxelas) é um compositor de música e realizador de cinema, focado em filmes de dança. Figura emblemática da cena belga desde os anos 80/90, é co-fundador dos quartetos *Maximalist!* e *Ictus*. Escreveu para vários grupos musicais e colaborou com vários coreógrafos: Anne Teresa De Keersmaeker, Bob Wilson, Wim Vandekeybus, William Forsythe, Michèle Anne De Mey, Iztok Kovac. Com os coreógrafos Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus e Michèle Anne De Mey ele foi bem mais do que um compositor, mas um colaborador íntimo na invenção de "estratégias formais". [...] As suas realizações cinematográficas contribuíram para o reconhecimento do filme de dança enquanto forma autônoma. As suas principais realizações e composições aconteceram junto da companhia *Rosas danst Rosas* (1983, prêmio *Bessie Awards* de Nova Iorque, 1988; Prêmio *Eve du Spectacle*, Bruxelas, 1989), Amor constante (1994), *April me* (2002), Kinok (1993) (coreografias de Anne Teresa De Keersmaeker); *What the body does not remember* (1987), *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989), *Le poids de la main* (coreografias de Wim Vandekeybus), *Dantons Töd* (encenação de Bob Wilson), *Musique de tables, Frisking* (1987), *et Counter Phrases* (2005). Disponível em <http://www.bocabienal.org/thierry-de-mey/>. Acesso em 08 de abr. 2019.

[63] Anne Teresa de Keersmaeker é coreógrafa e fundou a companhia de dança Rosas, em Bruxelas, em 1983, enquanto criava a obra *Rosas danst Rosas*. Desde essas peças inovadoras, sua coreografia foi fundamentada em uma exploração rigorosa e prolífica da relação entre dança e música. Site Oficial: <https://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaeker>.

2 HIBRIDISMOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Sem o intuito de fazer neste tópico uma alusão histórica, mas sim um apanhado da representatividade nacional no âmbito do hibridismo aqui posto em questão, são apontados, neste capítulo, trabalhos pertinentes aos assuntos desenvolvidos, não necessariamente apresentados em ordem cronológica. Contudo, ainda que passando superficialmente pelos trabalhos precursores desse novo estado multiarte, é imprescindível citar os artistas fundamentais para a ascenção das linguagens ora trabalhadas.

A *body art* encontra na Nova Objetividade e no início da participação do espectador do fazer artístico no Brasil uma porta de entrada dentro da arte contemporânea brasileira. Os conceitos trabalhados por Helio Oiticica e Ligya Clark impulsionam a produção artística no que tange ao hibridismo entre corpo e arte a partir de suas propostas inusitadas de participação do espectador, tendo o corpo como ponto de partida.

Helio Oiticica provocou, a partir de Parangolés (final da década de 1960[64]), uma maneira participativa de se fazer a arte, levando o ato performático a uma fronteira ainda inexplorada. Apesar de os *Parangolés* serem criados pelo artista, ele definia que a obra em si era a encorporação do objeto e se consolidava na participação ativa do expectador na criação dela mesma. Essa performance caminha, por assim dizer, num território híbrido, uma vez a que a obra acontece não no ato de sua simples utilização, mas na dança do indivíduo que o utiliza. Oiticica trazia *Parangolés* como um instrumento de criação da arte, proporcionando um ato performático a quem o utilizasse. Segundo ele mesmo, conforme Favaretto[65], “[...] seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante da atividade criadora”. Num paralelo a sua estreita relação com o samba

---

[64] Segundo o site Itaú Cultural: PARANGOLÉ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em 17 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

[65] FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 119.

da Mangueira, o movimento se dava na “evolução” da dança, na fusão do “espectador-artista-obra” que se tornava a unidade de quem vestia um *Parangolé*. Um ato subversivo, ligado a uma arte subversiva: sabidamente conhecido por sua expressão artística que tinha por objetivo tirar a arte das galerias, Oiticica, o artista marginal, leva a arte para as mãos do povo.

De acordo com Elias (2013, p. 92), Oiticica, ao levar os Parangolés para o morro, quebrou a regra de que a arte deveria estar em museus e restrita aos “estetas”. E destaca a fala do artista de que “o Museu é o mundo”. Vestidos de objetos de arte, ao usar os Parangolés, a experimentação performática era inerente a quem os utilizava. Um precedente que abriu caminhos para o desenvolvimento de uma nova linguagem corporal na arte brasileira.

Lygia Clark, por sua vez, tinha em sua proposta artística o mesmo assunto abordado por Oiticica: a participação do público e a interação com suas obras de arte aparecem também na essência do seu trabalho, a partir de *Caminhando* (1964).

> A transferência de poder, do artista para o propositor, tem um novo estágio em “Caminhando, 1964”. Cortar a fita significava, além da questão da “poética da transferência”, desligar-se da tradição da arte concreta, já que a “Unidade Tripartida, 1948-49”, de Max Bill, ícone da herança construtivista no Brasil, era constituída simbolicamente por uma fita de Moebius. Esta fita distorcida na “Obra Mole” agora é recortada no “Caminhando”. Era uma situação limite e o início claro de num novo paradigma nas Artes Visuais brasileiras. O objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio “corpo” que interessava a Lygia.[66]

O caminhar de seu trajeto artístico passa por diversas transformações e a progressão de suas obras está a partir do exposto, dialogando incessantemente com o corpo e a participação do outrora observador e agora atuante. *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967), *Luvas Sensoriais* (1968), *A Casa É o Corpo: Labirinto* (1968) oferecem vivências sensoriais e simbólicas. Já *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* (ambos de 1973) remetem a rituais remotos de canibalismo, concebidos como processo de assimilação e de reinterpretação do próximo. Mas é em *Objetos*

---

[66] Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>. Acesso em 17 de abr. 2018.

Relacionais (1976) que a artista expande a fronteira da arte, ao tencionar uma similitude da arte junto a conceitos terapêuticos.

Fica perceptível que, assim como Oiticica, Clarck sugere uma proposição performática para os espectadores que experimentam sua obra. A partir desta nova clareza de perpectiva do fazer artístico, Clark conduz o seu trabalho para uma pesquisa enteiramente pautada nas relações da arte e da vida com o corpo. Uma representatividade indispensável ao se falar em "*body art"* no Brasil.

Tratando o assunto num apecto mais imerso no conteúdo aqui tratado, e inserindo a dança como ponto mútuo de interesse na interseção com a arte, uma figura que representa as linguagens multidisciplinares investigadas é Analívia Cordeiro. Filha do artista Waldemar Cordeiro, Analívia é também bailarina e estudou entre outros teóricos da dança, como Laban e Cunningham. Criada neste ambiente heterogêneo, e em meio ao legado multimídia da produção de seu pai, o hibridismo e a vontade de unir essas duas expressões artísticas era apenas uma questão de tempo. Analívia foi precursora do vídeo-arte e da videodança no Brasil, e uma das pioneiras a nível internacional na expressão das relações entre a dança e as mídias eletrônicas.

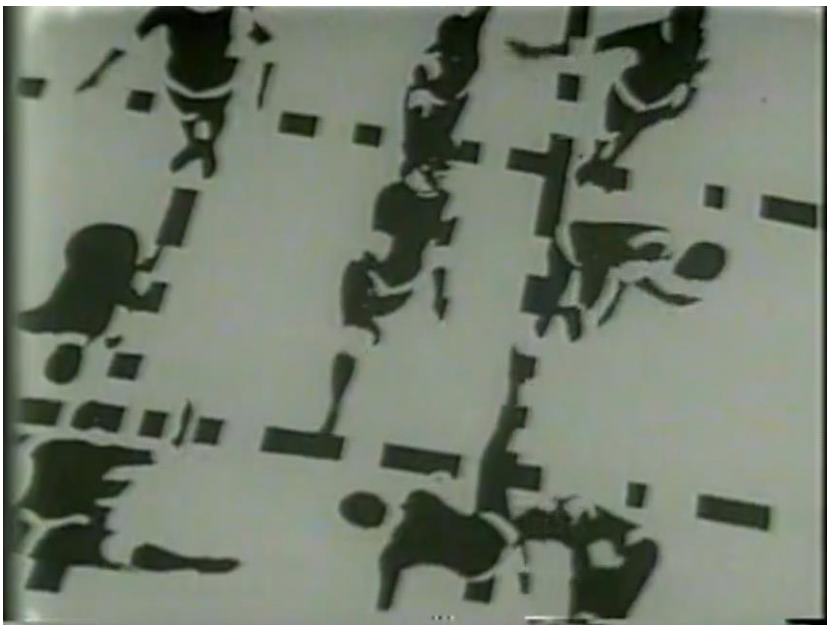
Seu trabalho inaugural foi o vídeo *M-3x3*, considerado uma das obras inaugurais em vídeo-arte e também videodança. O vídeo explora aspectos videográficos de plano e ponto de vista (frontal e superior), bem como movimentos que sugerem automação mecânica. O jogo de cores do figurino brinca com o plano figura-fundo e dá um aspecto ora bidimensional e ora tridimensional (profundidade de campo). É uma obra que propõe uma interartividade tecnológica com o uso do computador, e é assim descrita no site Itaúcultural[67]:

> M-3X3, em que aponta a automatização dos gestos, a relação mecânica entre as pessoas, a prioridade da mídia sobre a expressão pessoal e a artificialidade da representação das cores na televisão em preto e branco. Nessa coreografia para vídeo, nove dançarinos executam movimentos geométricos, pautados por diretrizes dadas no computer dance, ao som de batidas constantes em um espaço bidimensional em branco e preto. As coordenadas dos dançarinos no espaço e posições dos membros no corpo, tronco e cabeça são lançadas no computador. Esse último define os ritmos

[67] ANALIVIA Cordeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em 14 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

> da música selecionada pela artista. A escolha dos movimentos pelo computador é aleatória e executada pelo grupo.

FIGURA 23 - CAPTURA DE TELA RETIRADA DO VÍDEO M3X3, ANALÍVIA CORDEIRO, 1973



Fonte: Disponível em <https://vimeo.com/46551344>. Acesso em 17 de abr. 2018

Analívia teve inúmeros outros trabalhos de destaque a partir desse, sempre relacionando sua obra ao corpo, às midias eletrônicas e à vídeo-arte, desenvolvendo um caminhar consiso e persistente no mesclar de suas funções como artista visual, bailarina, coreógrafa, arquiteta, performer e videoartista. Priscila Arantes descreve em seu livro "@rte e mídia – perspectivas da estética digital"[68] (2005), de maneira breve, o caminhar da artista que chegou a desenvolver um *software* para auxiliar no desenvoolvimento de coreografias, tão íntima sua relação com a dança e com a tecnologia:

> No Brasil, o início dessas investigações no campo da dança remete às criações de Analivia Cordeiro, que, no início dos anos 1970, começou a utilizar o computador em seus trabalhos. *M3X3* de 1973, *Gestos e Cambiantes*, por exemplo, são propostas que atuam na fronteira entre dança, video e computador. Em 2004 Analívia Cordeiro apresentou *Totalbody*, desenvolvido a partir do Software denominado Nota-Anna[69]. Além de ser um

---

[68] ARANTES, Priscila. *@rte e mídia*: perspectivas da estética digital / Priscila Arantes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

[69] Analivia Cordeiro, *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban (*São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1998).

instrumento para o desenvolvimento de coreografias, o software abriu novas perspectivas para a observação do movimento do corpo humano e novas possibilidades criativas para o campo da dança. Já em 1984, em parceria com Laly Krotoszynski, a artista desenvolvia *Slow Billie Scan*, uma proposta de dança mediada por *slow-cam tv.*

FIGURA 24 - CAPTURAS DE TELA DO VIDEO SLOW BILLIE SCAN, 1984. ANALIVIA CORDEIRO

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhyETT4L_no>. Acesso em 20 de abr. 2018.

Trazendo para a atualidade, outros artistas brasileiros se destacam na produção multidisciplinar da arte, em especial na interseção arte e dança. É o caso de Cynthia Domenico[70], que aborda os campos da dança, videodança e performance, numa produção que faz uso da tecnologia e da relação com o outro para transformar o cotidiano em obra de arte. Em entrevista[71], a artista relaciona seu fazer artístico com a tecnologia e a relação com o outro e fala sobre o momento histórico oportuno, que

---

[70] Disponível em <http://cynthiadomenico.wixsite.com/somarealizacoes/sobre>. Acesso em 12/11/20118

[71] Entrevista concedida à autora em 07 de março de 2019. O texto na íntegra encontra-se nos Anexos.

favorece a manifestação plural do artista, junto com sua autonomia de dizer o que é ou não arte:

> [...] Com o passar do tempo, com a experiência eu comecei a perceber que para minha obra atingir um potencial mais alto, seria interessante e necessário que eu trouxesse outras pessoas, uma vez que eu tava falando de um projeto, de uma arte híbrida. Então eu comecei a trabalhar com uma pessoa que fazia câmera, que traz uma linguagem do cinema por exemplo. Atualmente eu me juntei a uma pessoa que é da área de letras, do roteiro, e até começei a trabalhar com outros performers além de mim, com outros corpos. Trago também outras linguagens por exemplo a mágica, o ilusionismo para dentro da minha obra. Dessa maneira eu comecei a entender que para essa obra chegar no potencial máximo dela seria necessário haver esse encontro com outras pessoas para contribuir nesse processo criativo.
> [...]
> É um momento histórico de muita liberdade para o artista, porque se a gente olhar na perspectiva que a gente vinha caminhando, o artista atualmente tem um grande poder de falar que o que ele faz é arte. E numa perspectiva anterior esse poder não era tanto do artista, era muito mais da instituição, da academia, do curador. Hoje em dia tem até artista que é curador. Então eu acho que a gente vive um momento de muita muita liberdade e ao mesmo tempo muita responsabilidade para o artista [...].

A respeito da autonomia do artista, Maria Lúcia Bueno[72] (2010) afirma ser uma condição produto da vida moderna, acentuada a partir do contexto contemporâneo, o que corrobora com a fala de Cynthia Domenico:

> [...] o que separa a arte contemporânea da moderna não é tanto uma mudança estética, mas sim a forma de organização social do mundo da arte. O mundo da arte moderna seria regido pelo mercado, enquanto o da arte contemporânea viria a operar com base no regime da comunicação. A fronteira é a década de 1960. O regimento do mercado numa cultura de iniciados, em torno da comunidade do gosto, liga-se ao universo que Bourdieu designa como campo artístico autônomo. O mundo da arte cotemporânea, fundado numa ampliação da esfera artística, atua, assim, no sistema de redes e depende da divulgação, levando a um comprometimento inevitável da autonomia do campo. [...] [73]

Na fala sobre seu trabalho autoral, Cynthia Domenico enfatiza as relações híbridas que predominam em suas obras, e menciona[74] o seu vínculo com a dança e esta linguagem como porto de partida:

> Encontro-me no espaço do entre. Entre a vida e a arte, as extensões do meu ser - minhas obras - flutuam na fronteira entre o real e o fictício e existem no

---

[72] BUENO, Maria Lúcia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. **Revista de Ciências Sociais**, v. 41, n. 1, p. 27-47, 2010.

[73] Idem.

[74] Texto autoral retirado do site pessoal da artista: Disponível em: <https://cynthiadomenico.wixsite.com/somarealizacoes/sobre>. Acesso em 13 de mar. 2019.

> campo do entre-linguagens. Entre dança, performance, videodança, videoarte, fotodança, intervenção, e novas tecnologias.
>
> Tudo começou no meu corpo, ou na ausência dele. Ou ainda, no momento em que não sentia meu corpo enquanto um corpo, quando meu corpo era um vazio. [...]
>
> Ao invés de usar meu corpo como meio para criar dança, usei a dança como meio para criar meu corpo. Desta experiência inicial derivaram-se as questões centrais que motivam minhas obras:
>
> 1. onde está a dança?
> 2. qual a mídia da dança?
> 3. de quem é o corpo que dança?
>
> Minha arte, desde então, nunca coube no palco e sempre buscou transformação. Não cabendo em si, nem em mim, minha arte precisava de outros corpos para existir e passou a convidar o publico a fazer parte dela. Fui buscar, no encontro com a tecnologia, novas formas de afecção e comunicação com as pessoas, e assim cheguei na arte interativa.
>
> Minha arte continua seguindo seu primeiro impulso e propondo no(s) corpo(s), meu e do público, e no mundo, novos padrões, novos formatos, novas formas de existir.

Tendo isto exposto, é admissível perceber o seu lugar de fala em cada um dos trabalhos que expôs, que, segundo a própria artista, se transformou ao longo dos anos. Em entrevista, Cynthia destaca a importância da hibridação e da riqueza em se trabalhar com as diferentes linguagens na execução de um único trabalho, e conta como isso se deu em sua trajetória; a partir de um caminho solo para um desenvolvimento não somente múltiplo em linguagens, mas também em artistas:

> Eu, enquanto profissional das Artes, tenho um grande interesse no encontro com outro, e isso acho que aparece no meu trabalho. Quando eu comecei não foi assim... eu comecei criando obras híbridas, mas era algo onde eu fazia tudo do começo ao fim. Com o passar do tempo, com a experiência, eu comecei a perceber que, para minha obra atingir um potencial mais alto, seria interessante e necessário que eu trouxesse outras pessoas, uma vez que eu tava falando de um projeto, de uma arte híbrida. Então eu comecei a trabalhar com uma pessoa que fazia câmera, que traz uma linguagem do cinema por exemplo. Atualmente eu me juntei a uma pessoa que é da área de letras, *do roteiro,* e até começei a trabalhar com outros *performers* além de mim, com outros *corpos.* Trago também outras linguagens, por exemplo, a mágica, o ilusionismo, para dentro da minha obra. Dessa maneira eu comecei a entender que, para essa obra chegar no potencial máximo dela, seria necessário haver esse encontro com outras pessoas para contribuir nesse processo criativo.

Outra artista de destaque na interseção dança e artes plásticas é Celina Portela, que desenvolve uma sólida pesquisa que orbita as questões acerca da representação do corpo e suas relações com o espaço. A artista carioca tem uma

história pessoal relacionada com a dança, como formação profissional. A artista evidencia em seus trabalhos a conexão direta com o universo coreográfico, de onde, segundo a própria artista[75], se origina seu interesse pelo corpo e pelas questões de sua representação.

Em texto que Ligia Canongia[76] descreve o projeto *Movimento*, salienta-se o caráter múltiplo de seu trabalho, e ressignifica a participação das mídias e meios de comunicação na obra de arte. Como exemplo, o campo da performance – enquanto obra efêmera, e presencial – que, por vezes, dá espaço para o vídeo que, ainda que com função documental, se torna outra obra de arte, no trabalho de Celina Portella essa dissociação é reduzida, tamanho o compromisso em entrelaçar as linguagens previamente estabelecidas.

> A performance é descrita como uma ação artística realizada ao vivo e em caráter provisório, cuja duração só pode ser estendida e perpetuada através de registros em fotos, filmes e vídeos. Muitos desses registros têm sido incorporados ao circuito de arte como obras, embora não tivessem tido, a priori, outra função que a documental. Celina Portella, ao contrário, propõe a interação absoluta entre a expressão corporal e a mídia, tornando fotografia e vídeo partes estruturais do próprio trabalho. De tal forma performance e meios estão conjugados, que pertencem ao mesmo signo, indissociáveis. E essa é uma das questões fundamentais da obra e da exposição Movimento.[77]

E no que tange a esfera da performance, Renato Cohen descreve de várias maneiras o conceito que se exercita sobre este estilo. Dedica um trecho de seu livro[78] inteiramente à comparação com o *happening*, na tentativa de esclarecer as diferenças entre os dois, sem ignorar um como a raíz do outro. Em pequenos recortes, é possível trazer conceitos básicos que reforçam a definição do tema, que é a linguagem mais fortemente presente na obra de Portella:

---

[75] Disponível em <https://www.celinaportella.com.br/Textos>. Acesso em 13 de mar. 2019.

[76] Ligia Canongia é crítica de arte e curadora independente. Trabalhou no MAM-Rj e Funarte. Nos últimos anos, tem focado seu trabalho na área de publicação de livros, entre os quais: *Artur Barrio* (Modo / patrocínio Petrobras, Rio de Janeiro, 2002), *ArteFoto* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002), *Jac Leirner* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002), *Ivens Machado* (Editora do autor / patrocínio Petrobras, Rio de Janeiro, 2001), *Waltercio Caldas* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2001). Atualmente está escrevendo o livro *O legado dos anos 60 e 70* (Jorge Zahar, coleção coordenada por Glória Ferreira). Foi Membro do comitê de indicação do Prêmio PIPA 2013, e em 2015 escreveu um texto sobre o trabalho de Celina Portella, disponível em seu site: https://www.celinaportella.com.br/Textos.

[77] https://www.celinaportella.com.br/Textos. Acessado em 13 de março de 2019

[78] COHEN, Renato. *Performance como lingagem*. 3.ed. - São Paulo: Perspectiva, 2011 (Debates; 219 / dirigida por J. Guinsburg).

> [...] Soma-se a esta individualização outra marca da performance, que é a de absorver, na arte cênica, alguns conceitos das artes plásticas. Aí toda criação é individual. Nenhum pintor trabalha em grupo. O *performer* vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua "pintura viva", que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade. [...]
>
> Na *performance* vai-se visar uma maior estetização. Isso decorre tanto da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam um maior rigor formal, quanto do desejo dos artistas de produzir uma obra mais delienada, menos bruta. Nessa busca, que gera uma maior necessidade de controle no processo de criação-apresentação, vai-se ganhar em força sígnica, perdendo-se, em contrapartida, do lado libertário e terapêutico.[79]

Ao observar-se mais de perto a fala do autor, é perceptível observar a polivalência da performance enquanto manifestação artística: “Soma-se a esta individualização outra marca da performance, que é a de absorver, na arte cênica, alguns conceitos das artes plásticas”[80]. Do mesmo modo se insere o trabalho de Celina Portella que, além de abraçar as artes cênicas (leia-se teatro, devido à formação do autor[81]) e as artes plásticas, engloba a dança e as linguagens tecnológicas no corpo de sua obra, abrangendo ainda mais a polivalência da sua fala artística.

O conjunto de obras de Celina, porém, vai de encontro ao que propõe Cohen, ao menos no momento comparativo *performance-happening* no que diz respeito ao coletivo e individual. Diversos trabalhos são desenvolvidos na individualidade, é certo. Mas há trabalhos que a artista propõe, ainda que em vídeo, a participação de demais personagens, agregando de forma coletiva a pluralidade de linguagens de que dispõem. Em texto autoral sobre *Cena Familiar* (2012), a artista descreve:

> A instalação *Cena Familiar* é composta por vídeo-projeção e pessoas. Em ações corriqueiras, membros de uma família encaixam e desencaixam-se continuamente em suas próprias imagens. A interação ao vivo com o vídeo confere ao trabalho também um caráter de performance e propõe reflexões a cerca da questão do tempo, da idéia de permanência x movimento.[82]

---

[79] COHEN, Renato. *Performance como lingagem*. 3.ed. - São Paulo: Perspectiva, 2011 (Debates; 219 / dirigida por J. Guinsburg). p.137

[80] Idem.

[81] Renato Cohen é ator, diretor, performer, teórico e pesquisador. Sua pesquisa relaciona-se muito com o teatro.

[82] Trecho retirado do site da artista, lugar de fala sobre a obra Cena Familiar. Disponível em <https://www.celinaportella.com.br/Cena-Familiar>. Acesso em 13 de mar. 2019.

FIGURA 25 - CENA FAMILIAR (2012), CELINA PORTELLA. FOTO: DIVULGAÇÃO

Fonte: https://www.celinaportella.com.br/Cena-Familiar acesso em 13 de mar. 2019

No limiar entre a performance a a dança também se encontra o trabalho da artista Leticia Sekito. Paulistana, descendende de japoneses, a artista teve sua formação em dança em Lisboa, Portugal, quando começou a frequentar um estúdio de dança sob a direção de Sofia Neuparth. Seus trabalhos dialogam com a dança contemporânea, a performance e, segundo Leticia, tem a influência dos movimentos Butô e Gutai.[83] Em entrevista[84], a artista, performer, bailarina conta sobre suas influências:

> Uma outra área [...] que tenho como referência é o *movimento Butoh* que existiu no Japão, num momento pós-guerra. E alguns artistas que dialogavam com o pensamento do movimento *Butoh,* que são do movimento *Gutai.* Japoneses que trabalhavam com performance, instalações, *action painting*... São uma referência importante.[85]

O trabalho de Leticia Sekito se desenvolveu profissionalmente a partir do retorno de Lisboa, quando fez parte da Cia 2 Nova Dança, em São Paulo, de 1997 a 2006. Em 2011, desenvolveu o projeto *Flutuante,* um espetáculo de caráter multidisciplinar, que agregava dança e artes Visuais em um trabalho colaborativo com

---

[83] Informações cedidas na entrevista com a artista.
[84]Entrevista concedida à autora em 04 de abril de 2019. O texto na íntegra encontra-se nos Anexos..
[85] Idem.

a artista Plástica Suiá Burger Ferlauto, como relata no trecho a seguir. Nele, Sekito explica como um laboratório de criação para um cenário de Flutuante se desdobrou em uma pesquisa pessoal, que se iniciou em 2012 e dura até hoje.

> [...] a *performer*, artista visual, e dançarina Suiá Burger Ferlauto fez um cenário para um trabalho de dança chamado *Flutuante,* em 2011. Baseado em xilogravuras antigas japonesas, a gente se inspirou nelas para fazer diálogo com a questão do erotismo de sensualidade e *sensuralidade* que eu estava interessada, na época, e era um trabalho para grupo. Ela propôs para gente que em vez de *só* ela criar um cenário, a gente criasse um cenário junto. Foi aí que ela fez com a gente um laboratório com papel no chão, tinta nanquim, vassouras, pincéis... e a gente ia agindo, dançando com a qualidade de movimento do *Flutuante*, a gente foi deixando essas marcas e registros no papel. E esse era apenas um laboratório para fazer a cenografia do trabalho, mas aí a gente viu que tinha um potencial performático. Isso virou projeto do ano seguinte, em 2012 que foi o *Fluxos em preto e branco.*
> [...]
> Até 2012 esse trabalho funcionou como um conjunto de ações performáticas com a relação de diálogo entre ação, corpo, movimento, dança. Além da música – que era composta e feita ao vivo – os trabalhos tinham procedimentos, mas também levavam em si a linguagem da improvisação. Depois, por volta de 2015/16 eu retomei o Fluxo em preto e branco, algumas de suas questões em solo, por dois motivos: eu percebi que tinham assuntos que me interessavam, e que tinham a ver com a minha linguagem, do meu núcleo, e que eu tinha que tratar isso a solo; e também foi um momento que eu não tinha apoio para poder estar com várias pessoas comigo, com um grupo e nem com colaboradores. Mas foi um momento bom de perceber o Fluxos em preto e branco na versão solo. Então isso continua até hoje, é um trabalho que está ativo ainda. Ele se resume numa série de experimentações em que eu trabalho com carvão ou nanquim e papel.[86]

FIGURA 26 - FLUXOS EM PRETO E BRANCO. LETICIA SEKITO (2012) FOTOGRAFIA: JULIO RICCO/DIVULGAÇÃO

[86] Ibidem.

Fonte: Disponível em <https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/2018/06/cultura/teatro/1109489-leticia-sekito-flutua-em-rio-preto.html>. Acesso em 05/04/2019

Em suas performances com as referências nipônicas do Movimento Butoh do Movimento Gutai, as gravuras japonesas e a dança contemporânea, Sekito parece colocar em discussão um hibridismo que envolve o corpo, o desenho e o lugar da arte contemporânea. Os mais variados espaços já receberam suas obras: teatros, centros culturais, galpões, trailers e, segundo a artista, sua obra se insere dentro do espaço que pede o corpo e o movimento: *"qualquer lugar específico",*

> Eu acho que as minhas ações estão relacionadas com *lugar-qualquer* [risos]. Não é lugar nenhum, mas é lugar-qualquer, num sentido positivo, que tenha a ver com as possibilidades, o perfil e a conexão do lugar. [...]
>
> O primeiro trabalho que eu considero como site-especific aconteceu um dia antes de eu voltar de Lisboa para São Paulo, em 1996. Aconteceu em um Galpão velho, em Cassilhas, que fica da outra margem do Rio Tejo, e lá eu fiz um procedimento que continua fazendo parte do meu trabalho: seja fora ou até mesmo dentro de um teatro. Que é: primeiro sentir o lugar, perceber o lugar. Ver que áreas desse lugar específico que me atraem, e que pede corpo. Então, pode ser qualquer lugar, e ao mesmo tempo é específico. *Um lugar qualquer específico*. Acho que isso seria uma síntese de tudo isso que eu acabei de falar. Conectado com a ação e com a própria necessidade, do chamamento do espaço. Isso tem a ver com as minhas ações, de dançar, deixar a dança acontecer, e perceber o espaço, aonde o espaço precisa ou chama o corpo em movimento.[87]

Ao situar a dança contemporânea fora do lugar comum, a artista, bailarina, coreógrafa e pesquisadora *Julia Abs*[88] desenvolve um estudo acerca da dança no museu. Sua trajetória multidisciplinar começa, segundo a própria artista[89], em casa. Filha de artista plástica com formação em teatro e dança contemporânea, Abs teve oportunidade de estar na Europa ao lado de grandes nomes da dança moderna/contemporânea, que influenciaram seu trabalho junto ao Grupo Vitrola Quântica (2007-2012), e posteriormente, sua pesquisa teórica em dança e coreografia em museus, como relata em entrevista:

---

[87] Entrevista concedida à autora em 07 de abril de 2019. O texto na íntegra encontra-se nos Anexos..

[88] Júlia Abs é coreógrafa, intérprete e professora. Sua formação é tecida pelas linguagens das artes performáticas: dança, coreografia, teatro e artes visuais. Atualmente, pesquisa exposições de dança e coreografia em museus, como mestranda do programa "Pós-Graduação em Estética e História da Arte" da Universidade de São Paulo. Ganhou prêmios importantes, como: o Prêmio Funarte Klauss Vianna (2008), a Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo (2009/2010) e o prêmio Rumos do Itaú Cultural em Obras Coreográficas (2010). Fonte: Site oficial <https://juliamabs.myportfolio.com/>. Acesso em:06 de abr. 2019.

[89] Entrevista concedida à autora em 07 de abril de 2019. O texto na íntegra encontra-se nos Anexos.

> Quando eu me formei eu tive uma passagem rápida pela Europa, fui para a Bélgica para fazer *workshop* com os bailarinos da companhia *Ultima Vez*, de Wim Vandekeybus , e ali para mim também foi outro divisor de águas, porque ele trazia bastante a estética da cultura *pop* nos trabalhos dele. A movimentação que eu aprendi nesse *workshop* me direcionou no que eu poderia investigar profissionalmente no Brasil. Parece que casou, porque ele também estaria nesse gênero da dança-teatro e o Wim Vandekeybus tinha um tipo de movimentação que era super-radical e que ninguém aqui em São Paulo pelo menos estava trabalhando claramente com esse tipo de movimento e organização coreográfica. Quando eu voltei, em 2007 eu ganhei o primeiro incentivo que foi o Prêmio Furarte Klauss Vianna e ali nasceu o Grupo Vitrola Quântica com a qual eu produzi durante 5 anos.
> [...]
> De 2007 até 2012 a gente criou 5 coreografias, fizemos temporadas, as pesquisas foram mudando, mas tinha um outro eixo importante também que é a Videodança. Na época eu era casada com um cineasta, então a gente investiu bastante nessa linguagem também nesse período.
> [...]
> Em 2012 o Grupo Vitrola Quântica se dissolveu, e em 2013 eu fui morar na Alemanha. Nesse período de três anos que eu morei fora eu li muito. Entrei em contato com contextos em que essa história já *tava* para lá de assimilada pelos artistas europeus.
> [...]
> Então a esse campo hoje, se dá o nome de Coreografia Expandida ou Dança Expandida. Que são realmente muitas pesquisas estéticas diferentes, mas todas têm em comum esse questionamento da representação tradicional moderna, o questionamento da dança e da coreografia estarem vinculadas ao movimento, necessariamente.
> [...]
> No período em que eu fiquei na Europa, eu também encontrei com trabalhos que se assemelhavam mais com trabalho de artes visuais, com a performance ou a instalação.
> [...]
> Lá um coreógrafo europeu que me chamou muita atenção foi o Boris Charmatz*. Assisti um* trabalho dele num parque, em Berlim, que se chamava "20 danças para o século 20", que acontecia em local aberto com 20 bailarinos, cada um representando o momento da história da dança do século 20 ou da história da performance.
> [...]
> Já em 2015 eu estive em uma cidadezinha no sul da Holanda, onde aconteceu uma grande coincidência: que eu vi uma folha A4 colada em um edifício na praça principal em uma cidade medieval super-antiga holandesa. Nele estava escrito assim: "Simone Forti esta noite" junto a um endereço de um Museu de Arte Contemporânea. Quando eu cheguei nesse museu era uma exposição sobre essa coreógrafa. E é justamente isso o que me interessa bastante na minha pesquisa: as exposições que contam a trajetória sobre a dança e determinados coreógrafos.

A partir desses contatos, Julia Abs retorna ao Brasil com uma questão a ser discutida: a presença da dança nos museus; fosse enquanto espaço cênico ou como lugar de exposições sobre a dança e suas personalidades. Desde então, diversos artistas com o hibridismo latente fazem parte de sua pesquisa: Trisha Brown, Simone Forti, Boris Charmatz, Anne TeresaDe Keersmaeker, Win Wandekeybus, Xavier Le

Roy, La Ribot, entre inúmeros outros que desenvolvem a questão multidisciplinar da arte, em especial a questão da dança nos museus.

Sua investigação, ainda em processo, é de grande relevância para o cenário nacional, já que busca trazer para terras brasileiras a prática das teorias que viu acontecer em terras europeias: a exploração do museu como lugar da dança: de prática, de discussão e de história. Em entrevista cedida a autora, Julia Abs cita com veemência o trabalho de Boris Chermatz como grande representante dessa nova manifestação na dança cotemporânea, que chegou a escrever um manifesto em defesa de um *Dance Museum* no lugar de um Centro Coreográfico Nacional. O Manifesto na íntegra se encontra no site do MoMa[90], e parece representar um caminho possível para novos hibridismos e manifestações conjuntas à linguagem da Arte e da Dança.

[90] Disponível em <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifesto_dancing_museum.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2019

3 PRODUÇÕES DA REGIÃO METROPOLITANA DE VITÓRIA-ES

Ao entrar em terras capixabas para falar de arte, deve-se considerar o polo artístico da região metropolitana da capital Vitória como principal referência nas manifestações culturais. Para tanto, definiu-se escrever sobre os eventos com relevância a partir da década de 1980, que teve, para muitos artistas locais, um grande valor produtivo. Foi uma época em que se fomentou a cultura, com mostras de dança e teatro, exposições e festivais que aconteciam nas galerias, nos teatros, e no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É verdade que os festivais de verão de Nova Almeida só se iniciaram a partir da década de 1990, mas seu embrião foi sem dúvida, a produtiva década de 80.

Em seu artigo *Espírito Oitenta*, Waldir Barreto (2016) faz um diálogo interessante entre as produções artísticas nos níveis internacional, nacional e local, traçando um paralelo que contextualiza os momentos que cada camada cultural se encontrava em determinado espaço de tempo, em especial os anos 80. Apesar da longa citação, todo o trecho tem a importância de exemplificar, em um breve relato, o tamanho da produtividade artística capixaba, e como esse cenário – não só nas artes plásticas – estava vivendo um momento oportuno de ampla fomentação:

> Por um lado, muitos artistas capixabas viajavam constantemente, mantendo, de certo modo, uma quase bi-naturalidade ou, em alguns casos, uma quase bi-nacionalidade. Por outro, espaços como a Galeria Itaú se tornaram verdadeiros “points”. Período especialmente efervescente foi entre 1986 e 1989, enquanto funcionou a Galeria Usina Arte Contemporânea, do colecionador Márcio Espíndola: “meu quintal-escola, vivia lá; não perdia uma exposição”, me confessou Simone Monteiro. Esta galeria trouxe a Vitória exemplos fortemente representativos da chamada Geração 80, entre Jorge Guinle, Gonçalo Ivo, Leonilson, Hilton Berredo, Daniel Senise, Ester Grinspum e outros. Integrantes da Casa 7, mais ou menos nestes anos, chegaram a vir ao estado para oficinas na UFES, como uma famosa de Fábio Miguez sobre encáustica. Antes mesmo disto, ainda na primeira metade da década, muita gente ligada à UFES já acorria ao badalado Festival de Inverno da UFMG, onde se dava um intenso intercâmbio de ideias, informações e sonhos com artistas, críticos e diletantes do Brasil inteiro. Dentro dos seus limites institucionais, as demais galerias disponíveis, como Homero Massena, Levindo Fanzeres e Álvaro Conde, somadas aos dois espaços universitários, cumpriam os seus papéis, obviamente, heroicos, mas insuficientes. A exemplo de nova-iorquinos, paulistas e cariocas, os jovens artistas capixabas “sem grana” se reuniam, se cotizavam e se organizavam em exposições em

> bares e lugares alternativos, na maioria das vezes, vendendo seus próprios trabalhos de modo autônomo, porque, público, não faltava.[91]

Com este fragmento, é possível notar, como dito na última frase, que “público, não faltava” para buscar a arte capixaba, ainda que os locais convencionais (para não dizer institucionais) não dessem conta do mercado de arte e cultura que se encontrava desde então. Foi um tempo não só de grande demanda artística por parte dos consumidores e apoiadores do setor das artes, mas igualmente relevante foi o desvelo dos próprios artistas locais em buscar conhecimento, fosse viabilizando cursos e festivais no próprio território capixaba ou buscando conhecimento além em outros centros artísticos. A partir deste viés, são apresentados os artistas selecionados para compor este cenário multidisciplinar da dança no Estado do Espírito Santo, com recorte para a cena cultural da região metropolitana de Vitória.

3.1 MAGNO GODOY E A CIA. NEO-IAÔ

Inserido nesse contexto, em entrevista ao Portal Dança no ES[92], Marcelo Ferreira conta que, no final da década de 70, quando entrou na Universidade, os cursos de graduação tinham grupos de teatro, que se apresentavam para o corpo discente e docente, e conquistaram até premiações. O próprio Marcelo Ferreira foi contemplado num desses festivais, e a partir do encontro entre os colegas que formaram o grupo para a peça apresentada, cresceu a aproximação entre ele e Magno Godoy que, mais tarde, culminou com o surgimento da Cia. de Dança Neo-Iaô, em 1986:

> Na Ufes, nos anos 70, o MEC mandava verba para a universidade, então, cada centro tinha um grupo de teatro, e tinha aquela galera que se reunia nos intervalos. Criamos um grupo que se chamava "BLULULULULUM" e montamos uma peça que falava da nossa história na universidade, do trote até a formatura, que se chamava "Universus Sancty dy Spirits Federalis". Entramos na mostra de teatro, ganhamos melhor espetáculo e eu ganhei melhor ator. [...] Eu e Magno nos mudamos para uma casa na Vila Rubim, no alto do Morro do Quadro, e lá era nosso estúdio [...] Era uma escola nossa,

---

[91] BARRETO, Waldir. Espírito Oitenta. **Revista Farol**, n. 15, p. 74-88, 2016..

[92] http://www.dancanoes.com.br/2016/02/muitos-em-um.html acesso em: 10 de outubro de 2018

> que quem frequentava era eu, Magno, Carlos Délio, que hoje é Secretário de Cultura de Cariacica, e Paulo Fernandes, da Cia. Enki, que trabalhava com a gente. Éramos os quatro na Cia. Neo-Iaô, em 1986.

Ferreira conta, em sua dissertação de Mestrado, de maneira um pouco mais detalhada, como foi o surgimento da Neo-iaô, sobre os meandros que compreendiam o processo de Magno Godoy e o que juntos buscavam enquanto grupo de expressão cênica. Segundo ele, Magno buscava uma dança contemporânea essencialmente brasileira, e tal qual nossa cultura é esse emaranhado de tradições, Neo-iaô era também híbrida: Bebia de muitas fontes, entre elas a dança contemporânea, o experimentalismo de Cage, o Butoh e o Candomblé.

> Em alguns ensaios contávamos com a presença do psicanalista Zanandré Avancini, que propunha temas e argumentos para pesquisa e encenação. Numa delas, Magno sintonizou uma tevê portátil em preto e branco num canal fora do ar e usou o ruído como trilha sonora, remetendo às experimentações de John Cage e Walter Smetak 1. Vestindo uma saia branca, um lençol amarrado, aludindo a um misto de samurai e mãe de santo, incorporava um xamã multicultural. Emergiram desse contexto alguns dos elementos e o insight que o levou à performatividade das iaôs – os recém iniciados no Candomblé –, anos depois, com a criação da dança Neo-Iaô a partir de trabalho colaborativo com os dançarinos do grupo. A busca era por uma dança contemporânea brasileira.[93]

---

[93] FERREIRA, Marcelo. A Poética do Teatro Urgente: No eixo do teatro pós-dramático. (2018) Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Acessado em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_12412_DISSERTA%C7%C3O%20MARCELO%20FERREIRA%20REVISADA%20E%20FORMATADA%20PRONTA.pdf

FIGURA 27 – CIA. DE DANÇA NEO-IAÔ

Fonte: Foto de Carla Falce

Magno Godoy foi, sem dúvida um pluri-artista, que trilhou caminhos para além da dança contemporânea, conquistando reconhecimento em todo território nacional, em especial nos anos em que a *Neo-iaô* esteve ativa. Em abril de 2008, concedeu uma entrevista[94] ao site *Intervenções Urbanas*, quando junto com Marcelo Ferrreira fala sobre a origem e a história da cia. No texto que precede a fala dos artistas, a jornalista Sandra Sato diz:

> No tempo em que a dança capixaba não saía dos seus limites, a Companhia de Dança Neo Iaô, liderada pelo bailarino, coreógrafo, cenografista, figurinista e músico Magno Godoy, arrebentou as amarras e se tornou referência em dança contemporânea no Estado.
>
> Foram mais de duas décadas de pesquisa em linguagem corporal, com pura ousadia e muita fé nas opções nada convencionais desse grupo de artistas. Hoje a Neo Iaô não existe mais como companhia, mas ela se transformou em Cia. Magno Godoy (musicais) e Cia. Teatro Urgente (teatro/expressão corporal), conduzida pelo ator, diretor e bailarino, Marcelo Ferreira.

A pluralidade e a irreverência de Magno Godoy colocou a Cia. Neo-iaô em destaque nacional, pois tinha, nas palavras de Ferreira (2018, pág. 49), “um discurso

---

[94] A reportagem encontra-se na íntegra em anexo.

cênico apoiado em referências da dança butoh japonesa, candomblé, artes visuais, literatura e cinema". No decorrer teórico acerca da própria poética, se faz notável a riqueza de referências que as obras da companhia levavam imbuídas na sua concepção. Desde o conceito expressionismo do movimento em si, até elementos que remetem a artistas, como: Edvard Munch, Kathe Kollwitz, e compositores, como: Stravinsky e Cage.

É possível compreender a dimensão do alcance da Neo-Iaô nos documentos que registram a participação da Companhia em Festivais Nacionais de grande relevância. Em 1991, a Revista *Dançar* publicou sobre o trabalho da companhia capixaba e a linguagem trabalhada pelos bailarinos: ressalta a influência do *butoh* e o estudo teatral do grupo como "indecifrável"[95]. Na entrevista de 2008, Magno fala sobre o "choque" que causava os trabalhos da companhia, e sobre a influência de Kazuo Ohno nos seus trabalhos:

> O nome Neo Iaô significa Novos Iniciados. Ele surgiu através dos estudos do terceiro mundo, a miséria e nos rituais. "A palavra tem influência africana, e significa o ritual de iniciação de um caminho. Magno transpôs este significado para o contexto brasileiro, pois as temáticas das peças sempre remeteriam às questões sócio-políticos do país. Acrescentamos também, a loucura e a sexualidade, que era nosso diferencial. Começamos a usar tapa-sexo e, depois, o emplasto, para representar um humano sem sexo. Isso chocou a cidade toda", se diverte Magno Godoy.
>
> Através do Festival de Salvador, apareceu uma polêmica que falava que a Neo Iaô copiava o butoh – dança desenvolvida no Japão. "Conhecemos o trabalho de Kazuo Ono, mestre do butoh, e nos identificamos muito com ele. Mas era só uma coincidência e que nosso trabalho era resultado de uma pesquisa interna e de linguagem. Disse aos críticos que não havia copiado ninguém, e que sempre fui um eterno pesquisador. Eu me reciclo a todo o momento, onde tudo, até no palco, é passível de mudança. Até porque toda obra é inacabada, nenhuma peça é tão plena para dizer que ela está fechada", diz Godoy.

[95] Revista Dançar, 1991, v. 31, p. 7.

FIGURA 28 – DIVULGALÃO EM REVISTA DA CIA. DE DANÇA NEO-IAÔ

RETROSPECTIVA

NACIONAL

BALLET JOVEM ELEONORA OLIOSI

Representante da qualificável dança que se faz hoje em São José dos Campos (SP), Eleonora Oliosi deu à cidade a oportunidade de ver dançar, entre os dias 19 e 21/10, Aurea Hammerli (1.ª bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) e Marcelo Misalidis, no 2.º ato de "O Lago dos Cisnes", além do grand pas-de-deux de "O Quebra Nozes", tão bem executado por Mariella Leão e Pedro Costa.

Oliosi, conhecida nacionalmente por sua competência como 1.ª bailarina do Rio de Janeiro, agora também, mostra sua boa atuação frente ao grupo que desenvolve na cidade onde reside.

CARLOS MARETO

Ballet Jovem Eleona Oliosi

"Iniciação" do Grupo Neo-Iaô

MARCELO MASCARO

NEO-IAÔ CIA. BRASILEIRA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

O grupo de dança do Espírito Santo apresentou seu espetáculo "Iniciação" durante os meses outubro e novembro, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Com seus integrantes Marcelo Ferreira, Paulo Fernandes e Magno Godoy, também diretor do grupo, o Neo-Iaô se auto-define como "um estudo teatral sobre os rituais sagrados da história das religiões".

A incompreensão deste "estudo" fica por conta do espetáculo, um tanto quanto indefinido (será que é butoh?), agravada por seu texto de apresentação que é, no mínimo, indecifrável.

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

A Cia. estreou em setembro o novo trabalho de Luís Arrieta, dedicado ao bailarino Graham Bart, tragado por uma ressaca do mar do Rio de Janeiro em 1988.

"Ausência", com música de Rachmaninoff e figurinos de Margot Delgado, apresenta interessantes desenvolvimentos em sua composição coreográfica, tão bem executados pelos bailarinos desta Cia.

GAL OPPIDO

Balé da Cidade de S.P. em "Ausência"

BETO MAÇÃ/ANDRÉ

Grupo 1.º ATO

GRUPO 1.º ATO

O grupo de Belo Horizonte, que já existe desde 1982, realizou turnê durante todo o 2.º semestre deste ano, passando pelo Rio de Janeiro e São Paulo, apresentando seu espetáculo "Carne Viva".

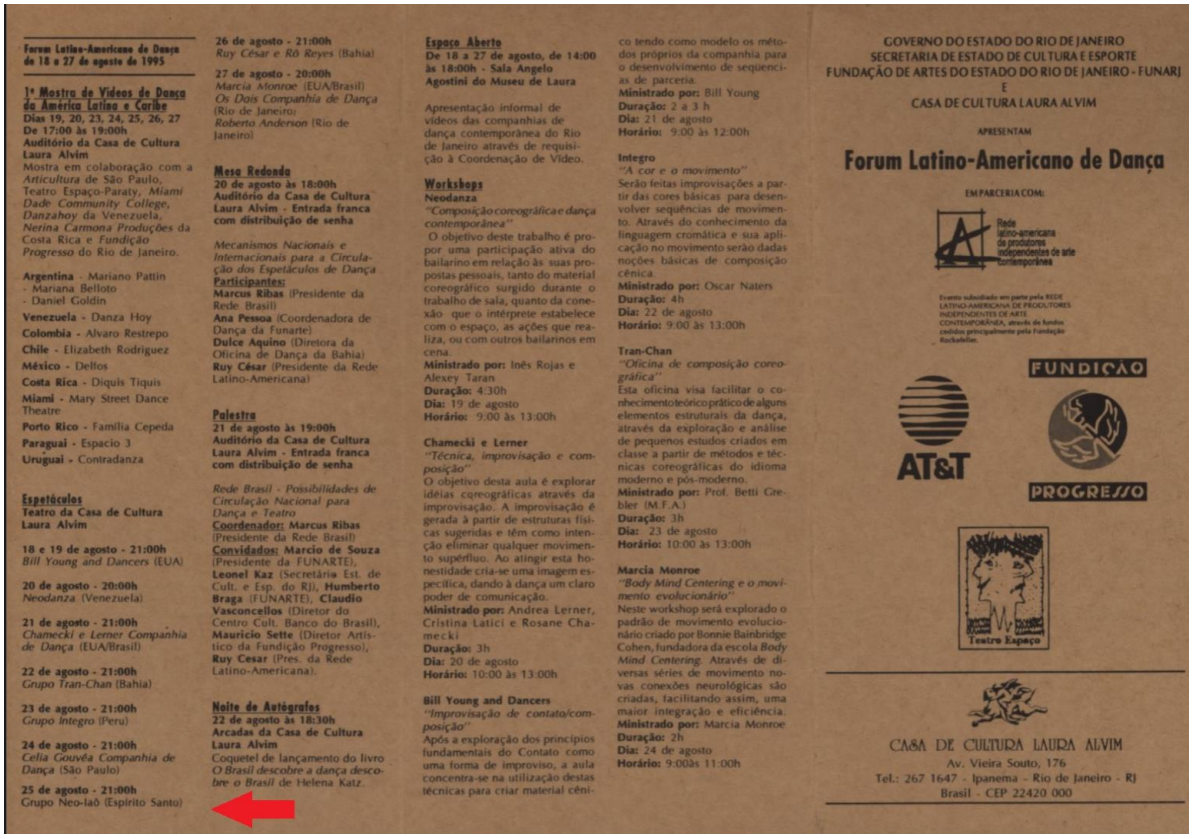
Com coreografias de Dudude Hermann e Arnaldo Alvarenga, "Carne Viva" mistura Baudelaire com Nick Cave, denunciando a faceta pós-moderna da dança mineira.

7

Fonte: Revista Dançar, 1991, v. 31, p. 7.

Em 1993, A Cia Neo-Iaô se apresentou no Teatro Castro Alves, em Salvador, e, em 1995, participou do Fórum Latinoamericano de dança que aconteceu de 18 a 27 de agosto, no Rio de Janeiro.

FIGURA 29 – PROGRAMA DO FÓRUM LATINO-AMERICANO DE DANÇA (DETALHE)



Forum Latino-Americano de Dança de 18 a 27 de agosto de 1995

1ª Mostra de Vídeos de Dança da América Latina e Caribe
Dias 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27
De 17:00 às 19:00h
Auditório da Casa de Cultura Laura Alvim
Mostra em colaboração com a *Articultura* de São Paulo, Teatro Espaço-Paraty, *Miami Dade Community College*, *Danzahoy* da Venezuela, *Nerina Carmona Produções* da Costa Rica e *Fundição Progresso* do Rio de Janeiro.

Argentina - Mariano Pattin
- Mariana Belloto
- Daniel Goldin
Venezuela - Danza Hoy
Colombia - Alvaro Restrepo
Chile - Elizabeth Rodriguez
México - Delfos
Costa Rica - Diquis Tiquis
Miami - Mary Street Dance Theatre
Porto Rico - Família Cepeda
Paraguai - Espacio 3
Uruguai - Contradanza

Espetáculos
Teatro da Casa de Cultura Laura Alvim

18 e 19 de agosto - 21:00h
Bill Young and Dancers (EUA)

20 de agosto - 20:00h
Neodanza (Venezuela)

21 de agosto - 21:00h
Chamecki e Lerner Companhia de Dança (EUA/Brasil)

22 de agosto - 21:00h
Grupo Tran-Chan (Bahia)

23 de agosto - 21:00h
Grupo Integro (Peru)

24 de agosto - 21:00h
Celia Gouvêa Companhia de Dança (São Paulo)

25 de agosto - 21:00h
Grupo Neo-Iaô (Espírito Santo)

26 de agosto - 21:00h
Ruy César e Rô Reyes (Bahia)

27 de agosto - 20:00h
Marcia Monroe (EUA/Brasil)
Os Dois Companhia de Dança (Rio de Janeiro)
Roberto Anderson (Rio de Janeiro)

Mesa Redonda
20 de agosto às 18:00h
Auditório da Casa de Cultura Laura Alvim - Entrada franca com distribuição de senha

Mecanismos Nacionais e Internacionais para a Circulação dos Espetáculos de Dança
Participantes:
Marcus Ribas (Presidente da Rede Brasil)
Ana Pessoa (Coordenadora de Dança da Funarte)
Dulce Aquino (Diretora da Oficina de Dança da Bahia)
Ruy César (Presidente da Rede Latino-Americana)

Palestra
21 de agosto às 19:00h
Auditório da Casa de Cultura Laura Alvim - Entrada franca com distribuição de senha

Rede Brasil - Possibilidades de Circulação Nacional para Dança e Teatro
Coordenador: Marcus Ribas (Presidente da Rede Brasil)
Convidados: Marcio de Souza (Presidente da FUNARTE), **Leonel Kaz** (Secretário Est. de Cult. e Esp. do RJ), **Humberto Braga** (FUNARTE), **Claudio Vasconcellos** (Diretor do Centro Cult. Banco do Brasil), **Mauricio Sette** (Diretor Artístico da Fundição Progresso), **Ruy Cesar** (Pres. da Rede Latino-Americana).

Noite de Autógrafos
22 de agosto às 18:30h
Arcadas da Casa de Cultura Laura Alvim
Coquetel de lançamento do livro *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil* de Helena Katz.

Espaço Aberto
De 18 a 27 de agosto, de 14:00 às 18:00h - Sala Angelo Agostini do Museu de Laura

Apresentação informal de vídeos das companhias de dança contemporânea do Rio de Janeiro através de requisição à Coordenação de Vídeo.

Workshops
Neodanza
"Composição coreográfica e dança contemporânea"
O objetivo deste trabalho é propor uma participação ativa do bailarino em relação às suas propostas pessoais, tanto do material coreográfico surgido durante o trabalho de sala, quanto da conexão que o intérprete estabelece com o espaço, as ações que realiza, ou com outros bailarinos em cena.
Ministrado por: Inês Rojas e Alexey Taran
Duração: 4:30h
Dia: 19 de agosto
Horário: 9:00 às 13:00h

Chamecki e Lerner
"Técnica, improvisação e composição"
O objetivo desta aula é explorar idéias coreográficas através da improvisação. A improvisação é gerada à partir de estruturas físicas sugeridas e têm como intenção eliminar qualquer movimento supérfluo. Ao atingir esta honestidade cria-se uma imagem específica, dando à dança um claro poder de comunicação.
Ministrado por: Andrea Lerner, Cristina Latici e Rosane Chamecki
Duração: 3h
Dia: 20 de agosto
Horário: 10:00 às 13:00h

Bill Young and Dancers
"Improvisação de contato/composição"
Após a exploração dos princípios fundamentais do Contato como uma forma de improviso, a aula concentra-se na utilização destas técnicas para criar material cênico tendo como modelo os métodos próprios da companhia para o desenvolvimento de sequências de parceria.
Ministrado por: Bill Young
Duração: 2 a 3 h
Dia: 21 de agosto
Horário: 9:00 às 12:00h

Integro
"A cor e o movimento"
Serão feitas improvisações a partir das cores básicas para desenvolver sequências de movimento. Através do conhecimento da linguagem cromática e sua aplicação no movimento serão dadas noções básicas de composição cênica.
Ministrado por: Oscar Naters
Duração: 4h
Dia: 22 de agosto
Horário: 9:00 às 13:00h

Tran-Chan
"Oficina de composição coreográfica"
Esta oficina visa facilitar o conhecimento teórico prático de alguns elementos estruturais da dança, através da exploração e análise de pequenos estudos criados em classe a partir de métodos e técnicas coreográficas do idioma moderno e pós-moderno.
Ministrado por: Prof. Betti Grebler (M.F.A.)
Duração: 3h
Dia: 23 de agosto
Horário: 10:00 às 13:00h

Marcia Monroe
"Body Mind Centering e o movimento evolucionário"
Neste workshop será explorado o padrão de movimento evolucionário criado por Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da escola *Body Mind Centering*. Através de diversas séries de movimento novas conexões neurológicas são criadas, facilitando assim, uma maior integração e eficiência.
Ministrado por: Marcia Monroe
Duração: 2h
Dia: 24 de agosto
Horário: 9:00às 11:00h

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ESPORTE
FUNDAÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FUNARJ
E
CASA DE CULTURA LAURA ALVIM

APRESENTAM

Forum Latino-Americano de Dança

EM PARCERIA COM:

Rede latino-americana de produtores independentes de arte contemporânea

Evento subsidiado em parte pela REDE LATINO-AMERICANA DE PRODUTORES INDEPENDENTES DE ARTE CONTEMPORÂNEA, através de fundos cedidos principalmente pela Fundação Rockefeller.

FUNDIÇÃO

AT&T

PROGRESSO

Teatro Espaço

CASA DE CULTURA LAURA ALVIM
Av. Vieira Souto, 176
Tel.: 267 1647 - Ipanema - Rio de Janeiro - RJ
Brasil - CEP 22420 000

Espetáculos
Teatro da Casa de Cultura Laura Alvim

18 e 19 de agosto - 21:00h
Bill Young and Dancers (EUA)

20 de agosto - 20:00h
Neodanza (Venezuela)

21 de agosto - 21:00h
Chamecki e Lerner Companhia de Dança (EUA/Brasil)

22 de agosto - 21:00h
Grupo Tran-Chan (Bahia)

23 de agosto - 21:00h
Grupo Integro (Peru)

24 de agosto - 21:00h
Celia Gouvêa Companhia de Dança (São Paulo)

25 de agosto - 21:00h
Grupo Neo-Iaô (Espírito Santo)

Rede Brasil - Possibilidades de Circulação Nacional para Dança e Teatro
Coordenador: Marcus Ribas (Presidente da Rede Brasil)
Convidados: Marcio de Souza (Presidente da FUNARTE), **Leonel Kaz** (Secretário Est. de Cult. e Esp. do RJ), **Humberto Braga** (FUNARTE), **Claudio Vasconcellos** (Diretor do Centro Cult. Banco do Brasil), **Mauricio Sette** (Diretor Artístico da Fundição Progresso), **Ruy Cesar** (Pres. da Rede Latino-Americana).

Noite de Autógrafos
22 de agosto às 18:30h
Arcadas da Casa de Cultura Laura Alvim
Coquetel de lançamento do livro *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil* de Helena Katz.

Fonte: Disponível em <http://acervomuseudadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/11/6-1.pdf>. Acesso em: 09/04/2019

Além dos palcos, a Neo-Iaô trabalhou outras interdisciplinaridades na dança. A companhia foi uma das pioneiras no Espíriro Santo a produzir videodança, em

parceria com o artista Hernandes Guimarães, como revela Marcelo Ferreira[96], no discurso sobre a influência do cinema no trabalho da Cia:

> Magno e eu tivemos uma formação muito voltada para o cinema... nós sempre gostamos muito de cinema e vimos muito mais filmes do que teatro, na verdade. Na época também, que foram os anos 80/90, havia na UFES o movimento do Balão Mágico (que Hernandes Guimarães – que está fazendo mestrado aí com você – fazia parte e pode até falar mais sobre isso...) tinham um trabalho de vídeo e faziam pequenos experimentos, e de ficção, vídeo arte e aí nos interessamos por fazer uma gravação, ou fazer uma primeira experiência. Foi quando fomos a Ouro Preto gravar em frente à igreja do Pilar. Com Hernandes e com o equipamento dele nós fomos para Ouro Preto gravar esse primeiro trabalho. Uma outra referência que pode ser, é o filme *Limite,* de Mario Peixoto, que é um clássico do cinema de arte brasileiro dos anos 20. É um filme só com imagens em preto e branco, trilha e tem uma dramaticidade, mas não tem texto nenhum. Enfim é um filme que nos traz uma referência forte também. Então os nossos primeiros trabalhos foram esses, gravados primeiro Ouro Preto, depois fomos à Itaúnas e fizemos *A criação do homem* nas dunas, que foi em 1991. Em Ouro Preto nós começamos esse vídeo, chama-se *Via Sacra* gravado em frente às igrejas, e dentro da Igreja do Pilar, que é a igreja mais rica de Ouro Preto, toda em ouro. Foi a peimeira vez que foi feito um trabalho de dança assim, dentro de uma igreja barroca no brasil. Magno chegou a subir no altar da Santa, porque era época de coroação e a imagem não estava no local. Esse vídeo teve uma continuidade depois, que foi filmado nas ruínas de Tiwanaku, em La Paz, que são ruínas mais antigas do que as pirâmides, onde tem a porta do Sol. Nós fizemos uma gravação lá e depois na Catedral de Brasília. Esse vídeo Via Sacra fala de um sacerdote que viaja pelos três templos que formaram a cultura da Latino-América que é: o ameríndio, gravado lá em Tiwanaku, na Bolívia, o Barroco, que foi gravado em Ouro Preto e o período moderno gravado em Brasília em frente à *Catedral do Niemeyer*.[97]

Via Sacra, segundo Ferreira, se tornou um *cult movie,* sendo visto apenas em circuitos muito fechados, como a sua defesa mestrado. Um trecho deste vídeo aparece no solo de mesmo nome, que homenageia Magno Godoy. Foram, ao todo, quatro trabalhos explorando a linguagem da videodança: *Criação do Homem, Via Sacra, Último Jesuíta* e *Quitungo.* Esses trabalhos parecem ter permanecido, durante algum tempo, como únicos representantes dessa manifestação multidisciplinar no Estado do Espírito Santo.

Magno Godoy trabalhou em parceria com Marcelo Ferreira na Companhia Neo-Iaô até 2002, quando esta se dissolveu, e cada artista seguiu seu caminho.

---

[96] Entrevista na íntegra encontra-se em Anexos.
[97] Trecho da entrevista.

Magno Godoy fundou a Magno Godoy Cia. de Dança, e Marcelo Ferreira deu continuidade a seu trabalho com a Cia. Teatro Urgente.

3.2 INGRID MENDONÇA

No eixo da dança contemporânea e presente na luta pelo reconhecimento profissional dos artistas desde sua própria formação, as irmãs gêmeas e bailarinas Mitzi[98] e Ingrid Mendonça foram pioneiras na valorização dos bailarinos e no compromisso de difundir a cultura local. As duas mantiveram uma escola de dança (Conservatório de Dança, 1982-1986) que foi responsável por grande parte da formação profissional dos professores e bailarinos que ainda hoje integram quadros das novas escolas e corpos de baile de companhias a níveis local e nacional (foi o caso também de Marcelo e Ferreira e Magno Godoy). Posteriormente cada uma manteve seu próprio caminho na dança profissional: Mitzi, com a Cia. de Dança Contemporânea Mitzi Marzutti, e Ingrid, com a Cia. Vitória Porto de Dança Flamenca. A companhia de Mitzi surgiu no mesmo ano em que a Cia Neo-Iaô, 1986, e mantém-se ativa até os dias atuais.

Ingrid trilhou um caminho para além da dança flamenca e da dança contemporânea, um conceito que, em entrevista[99], classificou como psico-drama:

> Existe uma dança contemporânea, mas não acho que me enquadro nela. Sou uma coreógrafa de psicodrama, me identifico mais com a leitura de Pina Bausch. Quando eu vejo o discurso dela em cena, o que ela busca em cena, e a emoção com a comoção que ela passa para quem está em cena, eu entendo o que ela está querendo ali: um psicodrama é o que ela faz. Eu gosto dessa linguagem, e quando eu criava as minhas coisas eu nem sabia de Pina Bausch...[100]

---

[98] Mitzi Marzutti é bailarina, coreógrafa e diretora de sua Cia. há mais de 30 anos. Possui grande relevância na história da dança capixaba, em especial na luta pela valorização do bailarino profissional e com um caminho coeso de espetáculos desenvolvidos ao lado de grandes nomes da dança contemporânea nacional. Contudo, este trabalho tem seu foco na interdisciplinaridade da dança com outras linguagens artísticas, o que não abre escopo para adentrar profundamente na valiosa história de sua carreira.

[99] A entrevista na íntegra encontra-se em Anexos.

[100] Trecho da entrevista.

O anseio de usar mais do que a dança para realizar seus trabalhos vem, segundo a própria artista, de uma vontade de expressar algo mais que o movimento. Defende que o caráter psicológico que gosta de agregar às suas obras não cabe apenas na coreografia, convindo, assim, a utilização de outros recursos que levem o público a atingir a catarse que ela projeta enquanto autora. A artista relata:

> Eu não sabia ir para o palco presa nas técnicas, a não ser se fosse para romper, e eu não queria romper se fosse uma coisa gratuita. Ficar gritando no palco - essa catarse pode ser até uma terapia pessoal – mas eu queria levar para o palco algo que pudesse, sem vaidade, ser uma coisa reflexiva, que pudesse alterar a pessoa. Então meu trabalho de cena é esse: um cuidado que eu tenho no prazer de perceber dentro de mim que eu estou fazendo alguma coisa para melhorar alguém. Se isso não tem no trabalho, me tira completamente o tesão.[101]

Revisitando sua cronologia de trabalhos cênicos, é concebível corroborar com a fala de Ingrid que, em um trecho da entrevista, ao deparar-se com uma apostila enumerando todos seus espetáculos, pôde avaliar o caráter psicodramático inserido em sua essência, desde o Grupo Somas, no início dos anos 1980, até os trabalhos mais atuais. Ao ser questionada a respeito do uso de máscaras, que se mostra muito presente na sua linguagem, a artista diz ser uma ferramenta valiosíssima, e que muito soma na concretização do produto final e no que deixa para o público, e afirma:

> Eu estava vendo um dia desses (coisa de uns bons meses atrás) todos os meus trabalhos todos se repetem, eu não sei como as pessoas aguentam (risos). Todos eles eles vêm de máscaras e retirar máscaras. [...]
>
> A máscara é o grande achado da Psicologia. Tem psicólogos que falam: “qual máscara que você vai vestir?”, e eu pergunto: “qual máscara você pode tirar?” Porque às vezes você não pode tirar a máscara, você precisa dela. O ser humano tem esse recurso de usar uma máscara em cada situação... é uma defesa. Mas tem máscaras que fazem mal, escondem a sua verdade e mexem com a sua essência.

---

[101] Fala da Artista. A entrevista, na íntegra, encontra-se em Anexos.

FIGURA 30 – DESCORTINANDO (2016). CIA DE DANÇA MITZI MARZZUTI, COREOGRAFIA DE INGRID MENDONÇA

Fonte: Fotografia de Carlos Antolini. Disponível em <https://www.facebook.com/mitzi.mendonca/media_set?set=a.1031877700181712&type=3>. Acesso em: 12/04/2019

FIGURA 31 - A CAIXA DE BONIFÁCIA (2011), INGRID MENDONÇA FOTO DE CARLOS ANTOLINI

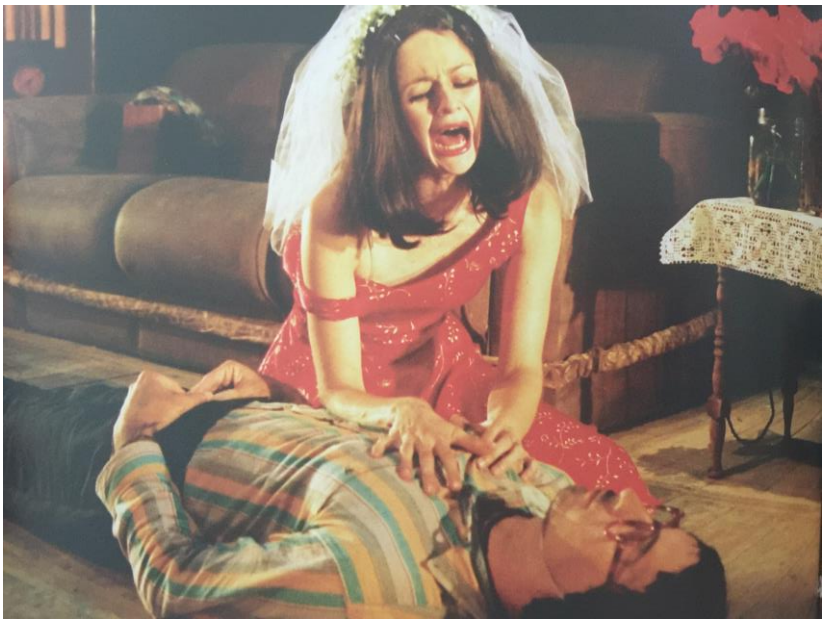
Fonte: Arquivo pessoal / facebook.

3.3 MARCOS PITANGA E PATRICIA MIRANDA

Elementos cênicos e uma rica linguagem teatral são também observados no trabalho de Marcos Pitanga e Patrícia Miranda que, juntos, desenvolveram trabalhos de dança-teatro, e ganharam relevância no cenário nacional ao serem contemplados no *Rumos* – Dança Itaú Cultural de 2000. Ambos são de uma geração de bailarinos que vieram do Conservatório de Dança e da Cia. de Dança Mitzi Marzzutti, e que com mútuo interesse construíram uma linguagem que, nas palavras de Nirvana Marinho, sabe valorizar cada parte que a compõe:

> No debate da dança-teatro, alguns aspectos transitam entre uma área e outra, fazendo do corpo um lugar de investigação e possibilidades de inter-relação. Da dança, destacamos o movimento refinado, preciso, calculado, para um encadeamento de estados que provém da articulação de movimentos especializados, e é dessa característica que reconhecemos um corpo que dança atuando em cena. Do teatro, as ações físicas ganham proposição do jogo teatral, da propriedade de se tornar cênico.[102]

FIGURA 32 - PAIXÃO, 2000. PATRICIA MIRANDA E MARCOS PITANGA



[102] Marinho, Nirvana in: BRITTO, Fabiana Dultra. **Cartografia da dança: criadores-interpretes brasileiros**. Itaú Cultural, 2001.

Fonte: Foto de Carlos Antolini

Em entrevista, Patrícia Miranda contou como surgiu essa vontade de colocar em cena esse código híbrido. A parceria com o bailarino Marcos Pitanga rendeu quatro espetáculos que se enquadram no estilo da dança-teatro: As Velhas (1998), Perheps (1999), Paixão (2000) e Super Nany (2011):

> A vontade de trabalhar essa linguagem (de dança-teatro) vem desde a Duo Cia. De Dança. Foi quando eu e Bianca, enquanto direção da cia, procuramos diversificar um pouco o que vínhamos desenvolvendo enquanto trabalho, porque quem coreografava era eu e ela. Tinham outros integrantes na época: Tadeu, André, Silvinha, Cristiane Castro.... e Marquinhos que já não estava mais na Cia de Mitzi foi convidado por nós para desenvolver um trabalho com a Duo... A gente meio que se odiava (risos) e se amava... [...] mesmo assim a gente se amava mais do que se odiava! Quando ele veio pra Duo, ele veio com liberdade para criar. [...] Trouxe para nós "As Velhas", um espetáculo que já bebe do teatro. A música é quase uma fala, é quase uma mulher em desespero. Tudo é corpo. A expressão corporal era muito forte. Marquinhos traz essa preocupação de ter uma história a ser contada. Eu acho que a dança-teatro vem, para o trabalho de Marquinhos, porque ele tinha histórias pra contar. E quando a gente conta uma história, eu acho que o teatro vem pra dar um pouco conta disso. Neste trabalho, As Velhas, eram três mulheres apaixonadas pelo mesmo homem, e que matam esse homem de amor. Então essa história tinha que ficar clara.[103]

FIGURA 33 - SUPER NANY (2011) - PATRÍCIA MIRANDA E MARCOS PITANGA

Fonte: Foto de Julia Bolsanelo

[103] Entrevista cedida a autora. O texto na íntegra encontra-se em Anexos.

Patricia Miranda disse ainda, na entrevista, que todos os trabalhos que desenvolveram juntos tratam de inquietudes muito pessoais que Marcos Pitanga trazia para serem trabalhados junto ao grupo.[104] Essas histórias que ele deslocava para um formato artístico demandam uma maneira múltipla de expressar-se, e para tanto, a dança e o teatro foram os meios que perfizeram com completude essa função.

3.4 GRUPO Z DE TEATRO

Se por um lado o trabalho de Marcos Pitanga e Patrícia Miranda lançam mão do uso de objetos cenográficos e características teatrais marcantes na ambientação de seus espetáculos, o Grupo Z, comandado desde 1996 pelos diretores Carla Van de Bergen e Fernando Marques vai por outro caminho. Os cenários são minimalistas e o elemento da fala é inserido com mais afinco, levando para o palco um teor mais teatral, ligado ao formato tradicional da encenação. Em entrevista ao Portal Dança no ES[105], Van Der Bergen fala um pouco sobre a produção da Cia:

> A artista destaca que o trabalho corporal é muito presente no grupo (que utiliza a classificação de dança-teatro mais por uma necessidade de comunicar aos outros sobre o que fazem) e aposta na diferenciação e particularidade dos corpos para criar. “Não me interessa o que uniformiza os corpos, mas sim o que os diferencia, a expressão artística de cada um deles. Nós podemos executar o mesmo movimento no espaço sem que sejamos iguais”, diz.

De acordo com o trecho exposto a seguir, é admissível deduzir que, na contramão do que expomos até aqui - bailarinos levados a buscar a expansão da própria linguagem do movimento, investigando vocabulários teatrais - o grupo Z é um grupo essencialmente teatral, que lança mão da dança para enriquecer seu trabalho:

> A intenção do movimento é primordial para a artista: “Esse desenho no espaço não me preenche se não conseguir dizer algo com isso”. Segundo Carla, tensões, relaxamento, relação com a gravidade e todas as outras

---

[104] Entrevista cedida a autora. O texto na íntegra encontra-se em Anexos.
[105] http://www.dancanoes.com.br/2016/05/3-danca-na-roda.html acesso em:10 de novembro de 2018

possibilidades fazem sentido quando dizem algo, ainda que o caminho para a construção do sentido seja de mão-dupla: “Posso dizer ‘procurem uma qualidade de leveza’, por exemplo, mas, às vezes, posso chegar à leveza por conta do que quero dizer. Os dois caminhos, para mim, são interessantes”, afirma.[106]

FIGURA 34 - INSONE (2012). GRUPO Z DE TEATRO

Fonte: Foto de divulgação / Facebook

3.5 IN PARES CIA. DE DANÇA

Desde 2004, a In Pares Cia. de Dança se mantém no cenário da dança contemporânea no Espírito Santo. Com direção artística de Paulo Sena e coreografia de Gil Mendes, a companhia tem um vasto repertório que insere, em sua poética, as relações humanas, emoções e uma forte crítica social. Em *Inumeráveis* (2008), a companhia explora a linha tênue entre insanidade e arte. Faz alusão à loucura, à vida e à arte, explorando diferentes sentidos da essência sensível, criativa, subversiva e original daquilo que chamam de insanidade. O caráter experimental da obra permitiu um mergulho nos estados múltiplos do ser humano, em processos inconscientes e profundos e estados perigosos. Os trabalhos a partir de *Inabitáveis (2010)* começaram

[106] Idem.

a expressar um caráter mais plural de arte, lançando mão de relações mais próximas ao vídeo e às artes cênicas. O espetáculo falava sobre o desejo sexual represado de dois homens.

Em entrevista[107], Gil Mendes afirma:

> Eu chamo meu trabalho de dança porque é a linguagem em que eu me formei, foi o que eu escolhi. Mas eu sei que no meu trabalho o teatro e o vídeo entraram com muita força a partir de um trabalho que nós fizemos, que foi *INABITÁVEIS.* Nesse trabalho nós criamos um cenário através da projeção. Dentro do espetáculo havia dois momentos: um momento em que o vídeo localizava onde essas pessoas estavam, que era o ambiente urbano; e essa projeção, na verdade, nós fazíamos numa parede completamente preenchida. O outro momento é que o trabalho sugeria uma relação sexual entre duas pessoas e nós escolhemos uma imagem de fogo para projeção.[108]

Figura 35: OCO (2018). Ímpares Cia de Dança. Fotografia: Divulgação

Fonte: https://www.facebook.com/inpares/photos/a.206493489540687/830049277185102/?type=3&theater

[107]Entrevista cedida a autora. O texto na íntegra encontra-se em Anexos..
[108] Trecho da fala do artista. Ibidem.

Outros trabalhos se desenvolveram após *Inabitáveis: Banzo* (2014), que foi inspirado no conto *Soroco, sua mãe e sua filha*, de Guimarães Rosa; *Caos* (2017), que fala sobre a barbárie humana e o estado de sítio; e o mais recente: *Oco* (2018) que dialoga com os vazios do homem contemporâneo. Ao falar sobre o caráter multidisciplinar que a companhia desenvolve, Gil Mendes defende a colaboração inter-artes como forma de enriquecer o resultado e o alcance cultural da obra, e explica que a sua formação na Universidade Federal da Bahia (UFBA) contribuiu para que seus trabalhos tivessem essa característica:

> Quando da minha formação, da minha graduação na Bahia, eu tinha um contato muito grande com o pessoal de teatro. Fazia muitas disciplinas também de teatro, de música, vi seus primeiros estudos acerca de vídeodança, inclusive as discussões de uma colega que estudava especificamente isso... Nesse contato muito grande não só com a dança mas com todas as outras artes cênicas eu fiz o meu primeiro meu trabalho coreografando. Esse meu primeiro trabalho foi exatamente para uma peça de teatro. Isso então vem sendo muito forte na minha vida... Essa essa ligação de não estar só só diretamente ligado a linguagem da dança, mas de estar ligado a arte no geral. Sempre tive muita essa essa relação de visitar Galerias, visitar Exposições, porque nós tínhamos essa motivação dentro da nossa formação, de que nós deveríamos estar atentos a tudo, porque tudo contribui para enriquecer nosso trabalho. [...]
>
> Banzo é um trabalho que fala de estação, de loucura, o que nos possibilitou usar mais o vídeo para ajudar a contar essa história. [...] a gente teve uma colaboração muito grande, que veio dessa vontade de trabalhar com pessoas que venham a contribuir, até porque a *dança não se basta por si só*. Hoje é cada vez mais assim: eu preciso estar está integrado com o vídeo, com outras linguagens. Não que seja *necessário.* Eu quero dizer: se eu tiro tudo, do que é que eu preciso? Eu preciso de corpo, do espaço, e do movimento. E aí, na essência, eu tenho a dança. A gente (a cia) usa (essa interdisciplinaridade) porque a gente pensa que as linguagens são muito interligadas e tudo ajuda.[109]

Isto posto, é possível perceber que espaço cênico capixaba se encontra bem representado por seus bailarinos, intérpretes e criadores. A necessidade de expressar-se através de uma linguagem que viesse a transcender o movimento, sem, contudo, entrar no formato convencional do teatro, venho a concluir que se fundamenta numa demanda de corpos dançantes em teatralizar suas ações. E vice-versa. Por vezes, essa manifestação não se insere na dramaturgia corporal proposta

---

[109] Ibidem.

inicialmente por Pina Bausch. Caldeira (2009), em elaborado estudo sobre o processo e a linguagem dela, diz:

> A dança-teatro é assim uma arte interativa híbrida, cria conexões, viabiliza-se se apropriando de tudo que se traduz em imagens, movimento, ação, ampliando a forma de criação. [...]
>
> Os artistas da dança-teatro, como os da performance, rompem com a estrutura de codificação das artes, incitando uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, das relações que o artista constrói a partir dele, seus códigos e tempo próprios, elaborando uma nova retórica artística.[110]

Mas que é a arte senão uma expressão ativa de subjetivas interpretações sobre o mesmo tema? A arte parece se reinventar periodicamente, partir de movimentos que rompem com o comodismo plástico. Seja a partir das vanguardas do século XX, até o silêncio cênico que preenche pesadamente o vazio que evoca. E reinvenção da dança, por sua vez, dentro de uma intercessão com qualquer outra linguagem artística é híbrida.

É possível perceber que a multidisciplinaridade desta arte-dança envolve o teatro, o vídeo, a literatura e as artes plásticas, num sem-fim de possibilidades de um leque que nunca termina. Os trabalhos dos artistas capixabas inseridos neste eixo são de extrema relevância para o desenvolvimento da cultura local, e a valorização desses intérprete-criadores é de grande importância. O caráter público se seus trabalhos, seja no âmbito do espaço público, da intervenção urbana, ou a relevância social que projetam, insere estes artistas no eixo de destaque e importância para a cultura local.

---

[110] CALDEIRA, Solange. Corpo: expressão estética no tanztheater de Pina Bausch. **XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: Associação Nacional de História**, 2008. Fonte: https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Solange%20Caldeira.pdf .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentada a gama de artistas que trabalharam ou ainda trabalham uma manifestação híbrida que comporte as linguagens de artes visuais, plásticas, vídeo, cinema, teatro, literatura junto à dança e o corpo como seu instrumento de difusão, é possível fazer considerações finais a partir deste estudo de amplo aspecto. Num primeiro momento há de se fazer uma reflexão acerca dos discursos multidisciplinares percebidos no âmbito capixaba em relação à aplicação prática que se percebe em outros núcleos artísticos.

A partir de uma análise de dados obtidos através das entrevistas cedidadas pelos próprios artistas, podemos estabelecer relações e semelhanças entre as linhas de pesquisa dos diversos artistas aqui referenciados nesta dissertação. Ao observar a Tabela 1, a seguir, percebe-se alguns aspectos congruentes nos trabalhos estudados ao longo desta pesquisa, a saber: 1) nem todos os artistas escolhidos para fazer parte deste estudo são bailarinos *a priori*. Suas relações com a dança foram construídas ao longo se suas trajetórias, mas não necessariamente antes, o que faz refletir acerca do substancialismo da linguagem da dança para a construção do hibridismo que trabalham, colocando em questão o fato de que o momento em que a dança entra na construção da linguagem do artista não interfere na qualidade de seu hibridismo; 2) Os artistas escolhidos por vezes trabalham mais de uma linguagem, mantendo-se, contudo, dentro da expressão híbrida arte-dança; 3) A natureza pública de suas obras varia, se levarmos em consideração o conceito trabalhado por KWON (2004), que defende a arte *no* espaço público, a arte *como* espaço público e a arte no *interesse* público.

De uma maneira geral, todas as obras citadas se encaixam como obras que tratam de interesse público, se levarmos em consideração os questionamentos e denúncias abordados em suas temáticas, sejam de caráter sociais ou estéticos. A maioria dos artistas estudados leva também para a sua obra a prática da arte *no* espaço público, por vezes como crítica institucional, ou como indagação ao lugar de ocupação da arte para além das instituições, fazendo uso de espaços públicos convencionais para arte, porém não convencionais para a dança, como no caso dos museus, ou locais públicos, como as plataformas digitais, e os espaços urbanos.

TABELA 1 – LINGUAGENS E NATUREZA PÚBLICA NO TRABALHO DE ARTISTAS

Artista	Bailarino a priori?	Que linguagem trabalha?	Qual a natureza pública do trabalho?
Ingrid Mendonça	Sim	Dança-teatro / psicodrama	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Patricia Miranda & Marcos Pitanga	Sim	Dança-teatro	Assunto de interesse público
Cia Neo-iaô	Não	Dança-teatro / videodança	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Cia In Pares	Sim	Dança-teatro / videodança	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Grupo Z de Teatro	Sim	Dança-teatro	Assunto de interesse público
Cynthia Domenico	Sim	Videodança / performance	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Julia Abs	Não	Dança-teatro / videodança	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Estela Lapponi	Não	Performance/ dança-teatro	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Leticia Sekito	Sim	Performance / dança-teatro /videodança	Arte no espaço público / Assunto de interesse público
Celina Portela	Sim	Performance	Arte no espaço público / Assunto de interesse público

Fonte: Produção da autora

Os processos de criação, por outro viés, mostram-se divergentes, uma vez que têm relação direta com suas trajetórias pessoais. Cada artista parece ser influenciado por um motivo movedor capaz de transformar seu pensamento acerca da categorização convencional da arte, partindo para necessidades particulares de criar uma linguagem híbrida, que extrapole os âmbitos estandardizados de linguagens artísticas historicamente estabelecidas.

Tendo exposto esta análise, parece relevante salientar a importância do fator da globalização como razão expoente na difusão da maneira híbrida de se fazer e pensar a arte. Maria Lucia Bueno (2010) narra sobre a perspectiva sociológica da modernidade nas artes pláticas, e destaca como a década de 1960 e, em suas palavras, a “consolidação e amplificação da modernidade em escala planetária” favoreceu para que o universo da cultura e das artes se desenvolvesse de maneira interligada ao progresso da indústria cultural, e conclui o pensamento dizendo que é um período que caracteriza “o limiar do processo de globalização, visível a partir dos

anos 1980, momento-chave na trajetória das artes plásticas, assinalando a expansão da arte contemporânea”.[111]

E é nessa conjuntura que surge a “nova vanguarda”, e junto com ela, os grandes artistas que foram referência durante toda a elucidação sobre os temas expostos: Pina Bausch, na Dança-teatro; Paik e Cunningham, na videodança; e inúmeros outros na performance: Marina Abramovic, Joseph Beuys, Orlan; junto também ao movimento *Butoh* na figura de Kazuo Ohno, etc.

Todo o conteúdo abre espaço para novos questionamentos acerca desse hibridismo fortemente representado no campo da arte contemporânea, e como ele se reflete na região metropolitana de Vitória: se o conceito dos museus locais está mudando para abrigar essas novas manifestações que transbordam o campo das artes visuais; se o polo cultural da região metropolitana de Vitória explora os museus como espaços públicos a favor da dança; qual o lugar da videodança e como anda sua produção no meio artístico local; como os artistas que fazem parte da história da Dança no Espírito Santo estão influenciando os novos produtores de linguagem híbrida no cenário local, entre outras questões.

Os estudos que abrangem as manifestações inter-artes se mostram de extrema relevância para o fomento a uma produção cultural local que acompanhe o caminhar da arte no âmbito nacional e global. Portanto, há de haver um esforço por parte da classe artística capixaba de forma a deixar-se o registro de um legado cultural do qual se pode orgulhar.

---

[111] BUENO, Maria Lúcia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. **Revista de Ciências Sociais**, v. 41, n. 1, p. 27-47, 2010.

REFERÊNCIAS

BISSE, Jaqueline de Meira. *A Ruptura entre a Dança Clássica e a Dança Moderna*. Campinas, 1999. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Educação Física – UNICAMP, 1999. 75 p. – acessado através do link http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000330331 em 10/08/2017.

BORTOLLUCCE, Vanessa Beatriz. *A Arte dos regimes totalitários do Séc. XX:* Rússia e Alemanha. Vanessa Beatriz Bortollucce. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. (História e Arqueologia em movimento) 108 p.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz*: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. - São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança Moderna e Contemporânea* / Hannelore Fahlbusch – Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

GOLDBERG, Roselee. *Performance*: Live art since the 60's. New York: Thames & Hudson Inc., 2004.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: *Escritos de artistas*, anos 60/70 seleção e comentários Glória Ferreira, e Cecilia Cotrim [tradução de Pedro Süssekind... et al.]. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2009.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Das vanguardas à tradição*: arquitetura, teatro e espaço urbano. Evelyn Furquim Werneck Lima.Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.171 p.

LUCIE-SMITH, Eduard. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*. Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIDEODANÇA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 15 de ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. SBN: 978-85-7979-060-7.

https://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=36. Acesso em 10 de ago. 2017.

DO NASCIMENTO GONÇALVES, Fernando. *Performance*: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. Logos, v. 11, n. 1, p. 76-95, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987

http://www.pinabausch.org/en/pina/biography

http://www.mimus.com.br/solange2.pdf (08/03/2018)

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. *A experiência do corpo na dança butô*: indicadores para pensar a educação. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 461-468, dec. 2004. ISSN 1678-4634. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27951/29723>. Acesso em: 12 mar. 2018. doi:http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022004000300006.

ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, jan. 2004. ISSN 2178-0447. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920. Acesso em: 19 aug. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002.

VIDEOARTE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>. Acesso em: 14 de mar. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANALIVIA Cordeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em: 14 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica*: cartas: 1964-1974. Prefácio Silviano Santiago; texto Lygia Clark, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 260 p.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Pesquisa Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1106 p. 2v.

CELINA Portella. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445064/celina-portella>. Acesso em: 20 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia*: perspectivas da estética digital / Priscila Arantes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Helio Oiticica* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 243 p.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. *Helio Oiticica*: Crítica de Arte. Berlim: epubli GmbH, Berlim, 2013. 217 p.

LIGIA Canongia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11566/ligia-canongia>. Acesso em: 13 de mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

RENATO Cohen. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen>. Acesso em: 13 de mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BARROS, Cesar. *O corpo em ato*: espaço da intimidade, corpo do artista, nosso corpo. Ide, v. 39, n. 62, p. 77-91, 2016.

BORGES, Maria Elízia. Lucia Bertazzo mestranda/Cultura Visual/FAV/UFG Dra. Maria Elízia Borges (orientadora) ANPAP/FAV/UFG.

DA SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. *Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch*. Cena em Movimento, v. 1, n. 1, p. 22, 2009.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível em <https://issuu.com/websicons4u/docs/revista131>. Acesso em 13 de mar. 2019.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Studio Nobel, 1995.

BUENO, Maria Lúcia. *Do moderno ao contemporâneo*: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. Revista de Ciências Sociais, v. 41, n. 1, p. 27-47, 2010.

ORTIZ RAMOS, José Mario; BUENO, Maria Lucia. *Cultura audiovisual e arte contemporânea*. São Paulo Perspec., São Paulo , v. 15, n. 3, p. 10-17, July 2001 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 de abr. 2019. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000300003.

KIRSTEIN, Lincoln. *Four centuries of ballet*: fifty masterworks. Courier Corporation, 1984.

VIDEOARTE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>. Acesso em 12 de dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/videoarte/videoart.html

MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: *Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MELLO, Christiane. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FABRIS, Annateresa. *Vídeo Made in Brasil*. Folha de S. Paulo.

COCCHIARALE, Fernando. *Primórdios da videoarte no Brasil*. Made in Brasil: Três Décadas Do Vídeo Brasileiro, edited by Arlindo Machado (2007): 61-8.

ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro (2007): 51.

MACHADO, Arlindo. *Uma experiência radical de videoarte*. Sem medo da vertigem Rafael Franca. São Paulo: Paço das Artes, p. 75-81, 1997.

MELLO, Christine. *Vídeo no Brasil*: Experiências dos anos 1970 e 1980. V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/Video%20no%20Brasil%20experiencias%20dos%20anos%201970%20e%201980.pdf.> Acesso em 11 de dez. 2018.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança*: dança, tecnologia e comunicação. 2006.

SANTANA, I. *Esqueçam as fronteiras*! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. Dança e Tecnologia. Dança em Foco, 1. 2006.

ALONSO, R. Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina. Dança em Foco, 2. CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança| Considerations on the relationship between authorship, dance, film and videodance. Liinc em Revista, v. 7, n. 2, 2011.

VIDEODANÇA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em 12 de dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=lang_pt&id=yY9rkCpSX2wC&oi=fnd&pg=PA51&dq=videoarte&ots=h167xkmQgq&sig=UQ5BYiu8vzIFFDoGPzTbmKupgvk#v=onepage&q=videoarte&f=false

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12012_UMA+VIAGEM+NO+TEMPO+PELA+OBRA+DE+BILL+VIOLA

ANALIVIA, Cordeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em: 14 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FERREIRA, Marcelo. *A Poética do Teatro Urgente*: No eixo do teatro pós-dramático. (2018) Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_12412_DISSERTA%C7%C3O%20MARCELO%20FERREIRA%20REVISADA%20E%20FORMATADA%20PRONTA.pdf.> Acesso em 12 de dez. 2018.

URSINI, Giovana Beatriz Manrique. *Investigando Simone Forti através do livro Handbook in Motion*. ILINX-Revista do LUME, v. 1, n. 13, 2018.

https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12341

BORGES, Patrícia Pereira. *Estudos e experimentos em videodança*: um trabalho de colaboração entre o artista visual e corporal. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

KWON, Miwon. *One place after another*: Site-specific art and locational identity. MIT press, 2004.

http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1990_00135.pdf

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (org). *Escritos de Artisitas*: anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006

BORTOLUCCE, Vanessa Beatriz. *Arte como catarse*: as performances de Joseph Beuys e a ressignificação do mundo. Disponível em http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Vanessa%20Beatriz%20Bortulucce.pdf. Acesso em 18 de ago. 2017.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Tradução de Gisele Ribeiro. Concinitas, Ano 9 V.2 n13 – Dezembro de 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2006.

GOLDBERG, Roselee. *Performance*: Live art since the 60's. New York: Thames & Hudson Inc., 2004

HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea*: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Sociologia& Antropologia. Rio de Janeiro. Vol. 04.02:351-372, Outubro, 2014.

ROSENTHAL, Dália. *Joseph Beuys*: o elemento material como agente social. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 de ago. 2017. http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008.

ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10- 21, jan. 2004. ISSN 2178-0447. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em 19 ago. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p

FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Zahar, 2006.

CALDEIRA, Solange Pimentel. 63 BUTOH: A DANÇA DA ESCURIDÃO Solange Caldeira.

BARRETO, Waldir. Espírito Oitenta. Revista Farol, n. 15, p. 74-88, 2016.

Fabiana Dultra. Cartografia da dança: criadores-interpretes brasileiros. Itaú Cultural, 2001.

CALDEIRA, Solange. Corpo: expressão estética no tanztheater de Pina Bausch. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: Associação Nacional de História, 2008. Fonte: https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Solange%20Caldeira.pdf .

4 ANEXOS: ENTREVISTAS

4.1 INGRID MENDONÇA

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Ingrid Mendonça
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	27 de setembro de 2018
Método	Entrevista gravada
Duração	46 min
Transcrição	Total

Ingrid Mendonça é bailarina, coreógrafa, performer. Foi pioneira no incentivo à dança profissional no Espírito Santo e ao lado de sua irmã gêmea Mitzi Marzzuti, teve a escola *Conservatório de Dança* por 28 anos (1979-2007). Levou, ao longo dos anos, projetos paralelos em dança flamenca, teatro infantil e espetáculos de dança contemporânea e dança-teatro. Atualmente atua com dançaterapia e seu último trabalho como coreógrafa foi *Descortinando (2015)* para a Cia. de Dança Mitzi Marzzuti.

Julia – Dentro do seu trabalho o que que te move a juntar essas duas coisas (dança e outras linguagens) e como que você se potencializa em cima disso? Como você falaria sobre seu processo criativo em desenvolver essa essa linguagem que não é só dança e que também não é teatro?

Ingrid – Desde pequenininha nas minhas observações tudo que eu concluía dentro de mim, eu tinha as raízes da psicologia. Quando as pessoas perguntavam para mim ‘o que você quer ser quando crescer’ eu já dançava e falava que eu queria ser psicóloga. Talvez porque a psicologia é uma ramificação da religião. A psicologia mira o outro. Ajudar o outro. A arte já tem essa função, mas ela é muito mascarada. As vezes ela te dá um tapa na cara, as vezes ela te empurra pro lugar até pior (mas para melhorar depos, risos). Eu gostava daquela coisa de ajudar, do caráter de acolhimento da arte, de diferentes maneiras, assume. Então comecei a dançar, mas sempre fui exagerada

no Ballet. Eu sempre fui podada porque na verdade não estava dançando ballet, eu já estava fazendo, já, um psicodrama. A minha leitura de corpo ela é psicodramática. Eu não sei ir para o palco presa nas técnicas, a não ser se fosse para romper, e eu não queria romper se fosse uma coisa gratuita. Ficar gritando no palco - essa catarse pode ser até uma terapia pessoal, mas eu queria levar para o palco alguma coisa que pudesse, sem vaidade, ser uma coisa reflexiva, que pudesse alterar a pessoa. Então meu trabalho de cena é esse: um cuidado que eu tenho no prazer de perceber dentro de mim que eu estou fazendo alguma coisa para melhorar alguém. Se isso não tem no trabalho, me tira completamente o tesão. Ninguém faz nada sozinho. As informações que vêm para mim da vida, de mundo, elas me acrescentam porque elas estão fora de mim. Então é uma coisa que vem de fora para dentro e eu devolvo, dou continuidade aquilo que eu percebi. Desde sempre no palco fiz psicodrama. O primeiro prêmio que eu ganhei em Vitória, que eu acho que foi em 1980 se chamava “Destar” que era o não estar. E eu tinha colocado no palco 16 pássaros presos e eles corriam no final para romper uma grade como se fosse uma gaiola, esticavam as mãos para fora. Esses pássaros eram representados por pessoas, tinham asas, coisa bem cafona... Naquela época você precisava da linguagem visual eu dava de graça as coisas para as pessoas saberem que eram passarinhos, mas não se tratavam de passarinhos, se tratavam de pessoas. Sempre foi assim, meus outros trabalhos que vieram em seguida: Wayout, Faces - que abordava as máscaras que a gente tira – foi nesse trabalho de põe máscara, tira máscara, coloca máscara que eu sempre estudei muito psicologia corporal. Sempre tentando levar a parte do silêncio cênico, apegada nessa coisa do psicodrama. Eu não gostava de colocar no palco coisas simples, individuais, eu gosto muito do plural, de fazer a pessoa crescer. Que ousadia minha achar que eu posso fazer alguma coisa [risos].

Julia – Acho que é isso que você falou, as coisas quando são gratuitas te levam lá (ao teatro, ou apresentação) pelo puro entretenimento e quando você sai, o trabalho não te acrescentou nada. É por aí?

Ingrid – Por exemplo: eu acho que tudo que você joga no palco, mesmo sendo uma coisa sem ser do jeito que eu gosto de levar, ela vai te acrescentar de alguma forma. Se for plasticamente, de uma forma ilustrativa uma luz bonita, ou então um momento

onde a técnica foi perfeita; aquilo tudo é bonito. Mas eu gosto da coisa mais clara, do psicodrama mesmo, da Psicologia inserida ali. Eu estava vendo um dia desses [coisa de uns bons meses atrás] todos os meus trabalhos todos se repetem, eu não sei como as pessoas aguentam (risos). Todos eles eles vêm de máscaras e retirar máscaras. O penúltimo trabalho que eu fiz para companhia de Mitzi, "Descortinando", é um "arranca uma máscara, arranca outra máscara"... Enquanto você estiver com máscara, você não trabalha sua essência. E no final tem aquela flor que vem de dentro do coração. Em "Roseiral", aquelas três mulheres que, enquanto não conseguiam ter contato com o sagrado, ficavam naquela prisão.. A máscara é o grande achado da Psicologia. Tem psicólogos que falam com a máscara que você vai vestir, e eu pergunto: qual máscara você pode tirar? Porque as vezes você não pode tirar a máscara, você precisa dela. O ser humano tem esse recurso de usar uma máscara em cada situação... é uma defesa. Mas tem máscaras que fazem mal, escondem a sua verdade e mexem com a sua essência. Então, ano passado eu fiz esse trabalho "A caminho de Tum-tá", que é uma história que eu escrevi e apresentei no Festival Latino-americano de monólogos e fui muito grata por isso. A peça tratava de todas as provas que você tinha que passar para chegar nesse lugar chamado Tum-tá, que é um lugar onde ninguém nunca morria, todo mundo era eterno. E eram 12 provas que te levam até a queda de Tum-tá. Quando ela (a personagem) chega lá, ela descobre que "Tum-tá" é o barulho que o coração faz: tum-tá, tum-tá... e estava dentro dela, e as 12 provas que a levam para encontrar esse lugar. Só que é difícil essa coisa de levar o trabalho para o palco, correr atrás de apoio. Hoje eu desenvolvo dança-terapia através do psicodrama, e converso com meus amigos, tomando um chá, um café... muito melhor! [risos]

Júlia – Conta mais como foi fazer esse monólogo.

Ingrid – Eu escrevi tudo... Fiquei em cena sozinha... foi muito gostoso de fazer. O monólogo foi todo gravado. Algumas coisas eu falava em cena e algumas eu dialogava com o texto em *off*. Muito lindo... Existe uma dança contemporânea, mas não acho que me enquadro nela. Sou uma coreógrafa de psicodrama, me identifico mais com a leitura de Pina Bausch. Quando eu vejo o discurso dela em cena, e o que ela busca em cena, e a emoção com a comoção que ela passa para quem está em cena, eu

entendo o que ela está querendo ali: um psicodrama é o que ela faz. Eu gosto dessa linguagem, e quando eu criava as minhas coisas eu nem sabia de Pina Bausch...

Julia – Ingrid você tem documentado os processos de criação desses textos e obras?

Ingrid – Joguei muita coisa fora... acho uma besteirada.... Guardar isso é muita vaidade...

Júlia – Por que você não doa para o Arquivo Público?

Ingrid – Sim, é uma boa ideia.

Júlia – Ao invés de olhar isso como vaidade, você pode olhar como um processo que vai inspirar outros artistas!

Ingrid – Mas tem tanta gente que inspira...

[Ingrid nesse momento sai em busca de documentos, e volta com uma apostila contendo seus principais trabalhos, como uma espécie de currículo, ou portifólio. Nele há recortes de jornais, certificados locais, nacionais e internacionais, de cursos e participações culturais. Sem dúvida nele há muita história da dança capixaba]

Ingrid – Aqui tem os trabalhos todos que eu fiz, olha só!

Julia – Todos os seus trabalhos desde o início têm o caráter de psicodrama?

Ingrid – Sim, desde sempre! Alguns trabalhos que desenvolvi com o grupo Somas: Wayout, Destar, Barco Ébrio, Faces, Licores - Da cor à cor inexistente, e por aí vai... Neste trabalho, *Licores*, eu colocava a mistura de cores, os opostos que se misturavam, as cores complementares e outras não, existiam as cores primárias - que era a base da pessoa - para a pessoa florir tinha que estar na base. Sempre com esse caráter psicodramático. Eu não passava todas as coisas para as pessoas, porque é

um processo meu, que me ajudava na criação... A espera, Bolero de Ravel, Criação. Na Cia. De melheres teve Folhas secas e Ciclos... Este último falava sobre o ciclo da mulher, o ciclo menstrual, sobre o vazio... muito interessante! Fiz alguns solos, entre eles “A pérola”, que tinha um caráter super psicodramático.... A história se desenvolvia a partir da personagem que conseguiu a maior pérola do mundo. Essa mulher guarda essa pérola, e a vida dela então vira um caos: todo mundo quer pegar a pérola dela! Se desenrola, então um final apavorante... em que ela joga a pedra fora! Eu jogava a pérola na plateia, dava blecaute em mim e a geral da plateia se acendia... O público ficava com a pérola! Entende? Isso levanta muitas questões... “Você consegue uma coisa grande e vai jogar fora? Que desapego! Como que você joga fora uma conquista dessa?” Sempre nesse sentido, além do literal... Alvorada foi outro solo, que conta a história de uma mulher que não dormia... e tinha o Anjo do Bem que queria colocar os pés dela no chão e o Anjo do Mal tirar... “LARILARULU” foi um musical infantil que fala de transformação... a mensagem era estar aberto às mudanças. Tinha textos de uma lagarta que falava: “Não largue aquilo que parou na sua mão, dê mais valor a cada coisa que encontrar / se uma seta apontar, dá um passo em direção que sua vida vai se transformar, tome nota, note bem / Tudo pode influir na sua vida / A gente sempre encontra a coisa certa... “LARILARULU” era sobre isso... Tenho tenho uma outra história que eu estou escrevendo que é a respeito de Fidela. Por aprender muito com os animais eu escrevi uma historinha que era sobre essa cadelinha, Fidela, que mora na rua e que conhece outra cadelinha. Entra nessa história o âmbito do preconceito... Ela recebe esse nome porque ele é fiel como todo cachorro. E as pessoas começam a perseguir a Bonifácia na rua por conta dessa cachorrinha. Talvez eu não faça nunca [risos] eu fico contando para as pessoas assim, como estou contando pra você aqui agora. Talvez se eu contar para alguém, alguém vai lá e faz.

Julia – Ingrid, você começou em uma época em que os festivais de arte, teatro e dança, eram bem valorizados no estado. Os espetáculos eram pautas do segundo caderno, que publicavam textos críticos, e paginas inteiras sobre a produção cultural local. Foi um momento oportuno? Você acha que isso acabou?

Ingrid - Eu acho que talvez havia um sonho... As pessoas sonhavam mais e as outras apoiavam esse sonho. Hoje em dia os sonhos foram todos desmanteladas e virou um pesadelo [risos]. Então, quando você vai procurar apoio, você vai com um pesadelo na mão e as pessoas se recusam! Nós lutamos pelo profissionalismo naquela época e hoje eu estou um pouco fora do metiê de dança, mas acho que apenas Mitzi continua... Eu fui saindo de cena com todo meu gabarito sem nenhuma dor... Desde a época que mamãe ficou doente, eu experimento sem abandonar a arte. Eu tenho na sala da minha casa um espaço de dança, e eu continuo dançando. Faço aula de ballet, de alongamento, danço muito! Danço livre... a dança, ela é uma extensão minha. Eu não posso abandonar... senão me faria muito mal. Eu continuo dançando, chamo as minhas amigas para dançar, meus vizinhos. Eu não parei, mas hoje danço de outra forma. É uma dança terapêutica, sem a necessidade de fazer acontecer dentro de um teatro, com prestação de contas a editais culturais. Eu tenho que aproveitar enquanto eu ainda estou em pé! Eu quero curtir a minha vida antes de eu ficar na cadeira de rodas... A dança é um órgão vital para mim, ela está dentro de mim: é um órgão orgânico [risos], ela não é um órgão da SECULT. Ela não está fora. Botou a dança fora, não dá certo, não quero para mim. Uma vez um amigo psicanalista me contou que toda vez que ele ia estrear [uma peça], ele passava a noite em claro, ardendo em febre e vomitando. Ele dizia que, quando o trabalho está na sua mão, ele é só seu; quando você começa a botar na rua, ele não é mais. E isso o desestruturava. Eu não falo isso para acovardar [risos]... Eu cheguei a juntar as malas das minhas coisas na porta da SECULT, pois eu estava doida para subir ao palco. Minha mãe doente, e eu pedindo espaço para dançar! Eles diziam que não podiam fazer nada, mas eu estava lá, pedindo espaço. E hoje eu entendo que tudo está não como tem que estar, mas como pode estar. Naquele momento ninguém realmente podia fazer nada, hoje eu vejo isso [risos]. É um conflito horrível que eu não quero mais para mim... eu só quero paz no meu coração, e viver em paz.

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.2 PATRÍCIA MIRANDA

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Patrícia Miranda
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	25 de setembro de 2018
Método	Entrevista gravada
Duração	25 min
Transcrição	Total

Patricia Miranda é artista, bailarina profissional, coreógrafa e professora de técnica clássica, jazz e dança contemporânea. É pós-graduada em Ensino da Dança pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e diretora artística do Balé da Ilha Escola de Dança há 9 anos, sendo responsável pela formação de muitos profissionais atuantes no cenário nacional e internacional da dança.

Julia - Como você e Marquinhos construíram essa linguagem (de dança-teatro)?

Patrícia - Vem desde a Duo Cia. de dança. Foi quando eu e Bianca, enquanto direção da companhia, queríamos diversificar a linguagem, porque quem coreografava era eu e ela.

Julia - Eram só vocês duas?

Patrícia - Eu e ela. Mas aí a gente chamava outras pessoas, e tinham outros integrantes. Na época acho que era Tadeu, André, Silvinha, Cristiane Castro… e Marquinhos que não estava mais na companhia de Mitzi…

Julia - Isso foi antes de você ir para Alemanha?

Patrícia - É. Porque o que acontece: quando eu tinha a companhia com Bianca foi quando o método cubano veio. Aí eu entendi o que é como é que eu podia, através de um método, me inserir nesse mercado, enquanto bailarina clássica também. Entendeu? Aí por isso que eu que fui para o seminário (de Brasília). Mas enfim... antes disso a gente chamou Marquinhos, que era muito meu amigo. A gente ficou muito amigo na companhia de Mitzi. A gente meio que se odiava [risos]. Eram dois extremos que se odiavam e se amavam… Quando eu entrei, eu era muito nova, então ele pensou: 'nossa ela vai entrar para estragar tudo, ela vai ficar julgando a gente…' Ninguém queria que eu entrasse! Eu era muito nova e era todo mundo mais velho… eu devia ter 15 anos... Imagina, uma menina de 15 anos entrando numa companhia profissional?

Julia - E numa época em que a cultura aqui era bastante fomentada, né? Dava pra realizar um trabalho sério enquanto Companhia de Dança profissional…

Patrícia - Sim! E nesse tempo nós (eu e Bianca) queríamos dizer outras coisas além do que Mitzi desenvolvia, e propomos produzir juntos, dentro da Cia, nós queríamos coreografar..., mas ela não aceitou. Então nós decidimos seguir outro caminho. Éramos super jovens, cheias de ideias… Em 1994, realizamos *Auto-Retrato*, que tinha algo já meio que teatralizado. Algumas pessoas chegaram a falar que bebia um pouco do Expressionismo, pois era meio que um diálogo dançado. Mas também tinha uma cena que era quase toda parada, em que uma carregava a outra… A gente tinha essa preocupação… [referência às figuras 4 e 5]. Depois disso a gente queria agregar mais gente, e entre outras pessoas veio Marquinhos. Ele chegou com total liberdade de criação, pois eu e Bianca trabalhávamos dessa forma, muito em colaboração com as pessoas que entravam... Isso já era uma coisa nova, a co-criação.

Julia – E como vocês desenvolviam esses projetos?

Patrícia **–** A gente fazia projetos, ia atrás de patrocínio. Nos apresentávamos enquanto Cia de Dança, e assim fomos obtendo bastante apoio... chegamos, por exemplo, a fazer propaganda institucional para a Rede Gazeta. E assim fomos conquistando um lugar de expressividade na dança dentro do Estado. A gente entrava em Lei, batia nas

portas das pessoas com nosso projetinho em baixo do braço e corria atrás. E de uma certa maneira a gente também democratizou, pois dançamos em aeroporto, shopping... e também começamos a ir para festivais. Festival tipo Joinville, que era uma forma de você sair daqui para você fazer uma apresentação e as pessoas começavam a conhecer nosso trabalho... era muito mais fácil as pessoas conhecerem o que nós produzíamos se a gente fosse até os festivais. De certa forma, mesmo em festivais amadores a gente se apresentava na categoria mais avançada, e isso fazia com que o nosso trabalho fosse conhecido. Aí a gente chama Marquinhos porque também a gente não estava satisfeita só com que a gente produzia... A gente queria outras pessoas somando na Companhia... É quando ele vem com o espetáculo *As Velhas*, que é uma peça que já bebe lá do teatro... Tem uma música que é quase uma fala... quase uma mulher em desespero e o corpo era uma ferramenta. Tudo era sobre o corpo, a expressão facial... era muito forte. Quero dizer: como eu me expresso com meu rosto, com meu corpo, isso contava muito. E não só movimentos que até então naquela época eram considerados como se fosse algo do teatro somando a dança. Era tudo um só. Até mesmo com algum cenário. Hoje não tem mais essa separação..., eu não vejo isso.

Julia - Eu acho curioso porque as vezes a gente acha que todo mundo que está no palco está inserido dentro de uma mesma técnica de corpo e tudo... e no pouco contato que eu tive com pessoas do teatro pude perceber que o trabalho de corpo deles é diferente (dos trabalhos feitos na Dança). Existe uma preparação de presença, pela forma como o corpo do ator se comunica, é diferente do bailarino.

Patrícia - Também tem a voz, né... a gente não usa a voz...

Julia – Continuando...

Patricia – Então... acho que desde *As Velhas* ele vem com essa preocupação assim... um pouco além. De ser uma história pra contar. A dança-teatro vem, para o trabalho de Marquinhos, porque ele tem histórias pra contar. Então, quando você pensa numa história, o teatro vem para dar um pouco conta disso...

Julia – Como algo mais abrangente...?

Patrícia – É... porque a história girava em torno de três velhas que eram apaixonadas por esse mesmo homem e matam esse homem de amor. Então essa história tinha que ficar clara nesse trabalho. O que que é matar um homem de amor, o que que é morrer de amor, qual o tamanho do amor... E esse foi o primeiro. Depois quando ele vem com outros trabalhos, sempre trazendo questõs muito pessoais, inquietudes dele. E depois de *As Velhas* vem *Barbárie*, que é um trabalho super sério, e extremamente atual: fala da violência que está do nosso lado, que a gente já se acostumou com ela. A violência um com outro, a violência por um pedaço de pano, ou por uma comida, ou por 'eu tenho mais razão', a violência física... Nós tínhamos o rosto branco, como uma máscara... sempre com algum material cênico, alguma coisa que vai além daqueles corpos, daqueles bailarinos... Depois de *Barbárie* ele vem com *Perheps,* um projeto que é uma brincadeira com a palavra "talvez". São vários quadros e cada quadro tem uma ambientação. O discurso fala de amor, mas de maneiras totalmente diferentes. O primeiro quadro tinha uma cena de um sofá, que era uma grande família assistindo um programa de futebol, e aí atrás do sofá tem algo que te puxa, que fala um pouco da questão da sexualidade, 'o que que pode estar atrás do sofá', ou, 'o que você pode fazer quando não tem ninguém te vendo'. Depois tem uma cena sobre a questão da sexualidade... Falava de duas mulheres tentando descobrir o que que tinha naquele homem, ou poderia ter dentro do bolso daquele homem... que na verdade era um símbolo do masculino. Duas mulheres, como se fossem duas mulheres que há muito tempo não tinham uma vida sexual, então elas descobrem, e aquilo dá uma energia pra elas, aquilo vibra naqueles corpos. Em cena eram umas 10 pessoas... e tinham atores e bailarinos. Sempre bebendo dessa fonte do teatro de uma maneira muito forte, até mesmo pelo elenco que estava bem plural.

Julia - E ele mesmo tem essa ligação com o teatro?

Patricia - Não. Sempre foi da dança. Mas era onde ele *bebia...* sempre com um cenário, um arranjinho de flor... Um personagem muito caracterizado. Não podia estar *pouco* caracterizado. Eu sempre usava perucas! [risos] Ele me transformava, eu

nunca podia ser quem eu era, nem ficar próxima. Porque ele via uma potência em mim, mas ele achava que eu tava sempre presinha dentro de uma menina comum. E ele não via só isso em mim... Até hoje é assim! Nesse meio tempo, teve um outro trabalho que fizemos juntos, em que eu fazia uma performance com uma boneca inflável. Era a história do amor sem nenhum tipo de restrição. A mulher viajava no ideal de amor, e o amor que ela encontrava era um 'boneco' inflável, e eu fazia um duo com essa boneca. Isso aconteceu na FAFI, naquela arena, do lado de fora da escola. Tinha uma música do Elvis Presley, que soltava fogos quando encontrava esse grande amor... eu não lembro o nome, mas foi uma única apresentação. No ano 2000, a gente fez *Paixão*, que veio originalmente de uma vontade de voltar com *As Velhas*. Eu tinha acabado de voltar da Alemanha, e não tinha mais compromisso com nenhuma cia aqui... Ele faz um recorte da relação dele com o pai, que é militar. Isso vem um pouco de *Perheps* também. Mas essa é uma relação de amor. A mulher (personagem) fica desesperada porque quer encontrar um amor. Ela fica desesperada com a solidão dela. E é todo ambientado, com um sofazinho, um radinho antigo, uma casinha... Tudo que a gente faz tem muito gesto, tem muito dessa fonte do teatro. Uma cenografia muito teatral, com um corpo com o gestual muito presente, quase uma mímica, e não tinha falas. Em *Super Nanny (2011)*, ele me coloca pra falar um texto jornalístico sobre violência contra a mulher. *Super Nanny* foi sofrido pra mim [o processo]. Hoje eu faria *Super Nanny* de outra forma, pois entendo um pouco o lugar da co-criação, da improvisação. Naquele tempo era muito intuitivo... era eu embarcando na viagem dele.

Julia - Hoje você colocaria mais de você?

Patrícia – Muito mais. Hoje eu entendo muito mais os processos que ele provocava na época, que eu não entendia muito bem. Eu vejo que o porquê de o teatro vir pro Marquinhos está aí neste lugar: mais material que reforce a ideia inicial daquilo que ele quer dizer, da história que ele quer contar...

Julia – Como se uma linguagem só não bastasse?

Patrícia – É, nem só o teatro, nem só a dança: uma fusão dessas duas coisas. Por conta do cenário, em alguns trabalhos tem a voz. Mas eu acho que hoje não existe mais essa diferença, a gente vive um momento multidisciplinar da arte, uma grande interseção, com uma coisa alimentando a outra. O ensaio[112] da Nirvana[113] fala um pouco sobre isso, *estado do corpo na Dança-teatro.* É isso.

---

[112] Cito: "No debate da dança-teatro, alguns aspectos transitam entre uma área e outra, fazendo do corpo um lugar de investigação e possibilidades de inter-relação. Da dança, destacamos o movimento refinado, preciso, calculado, para um encadeamento de estados que provém da articulação de movimentos especializados, e é dessa característica que reconhecemos um corpo que dança atuando em cena. Do teatro, as ações físicas ganham proposição do jogo teatral, da propriedade de se tornar cênico [...]"

[113] Ensaio realizado pela autora Nirvana Marinho, que foi Curadora assistente e escreveu um ensaio crítico sobre o trabalho Paixão (2000), para o livro Cartografia da Dança – Criadores-intérpretes brasileiros, registro documental do evento Rumos Itaú Cultural Dança. Tem graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1999), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006).

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.3 CARLA VAN DEN BERGEN

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Carla Van Den Bergen
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	11 de outubro de 2018
Método	Entrevista gravada
Duração	8 min
Transcrição	Total

Carla Van Den Bergen é coreógrafa, bailarina, atriz, diretora, produtora e iluminadora. Integra o Grupo Z de Teatro desde sua fundação, em 1996. Seus trabalhos mais recentes com o grupo são *A Fuga*, *Pentagrama*, *Vizinhos* e *Insone*, contemplado pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna e que circulou nacionalmente através do Palco Giratório. Foi professora da Escola de Teatro e Dança FAFI, onde ministrou disciplinas como interpretação, Corpo para Ator, Elementos Cênicos, entre outros. Foi professora do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha e da Faculdade de Música Maurício de Oliveira – FAMES, responsável pelas disciplinas de artes cênicas e expressão corporal. Ministrou oficinas como Dramaturgia da Luz (Sesc Dramaturgias), Seu Corpo: Dança (Centro Cultural Sesc Glória), Do Chão ao Voo, Da Palavra ao Corpo (Grupo Z).

Em entrevista, a artista falou sobre a origem do Grupo Z e como a mistura entre a dança e o teatro surgiu na sua manifestação artística.

Eu poderia dizer que a mistura das linguagens vem de forma natural no meu trabalho. De fato, o que me move é o que eu quero dizer com aquele trabalho, a linguagem vai se estabelecendo a partir disso. Muitas vezes a partir disso e a partir da relação que eu gostaria de estabelecer com quem vai fruir esse trabalho, ou seja o público. Então obviamente, se eu tenho uma história com dança - primeiro com a dança clássica, depois com o *jazz*, a dança contemporânea, mais a frente na área de dança-teatro - e com o teatro - comecei a fazer teatro já com 20 e tantos anos de idade

- são essas linguagens que aparecem de maneira mais marcante nos meus trabalhos. Existem também outras coisas outras linguagens que eu trabalho. Por exemplo, a iluminação, que é uma coisa que eu também utilizo de forma muito importante. E isso vem como o signo compositor da obra muito forte. E isso vem de uma de uma visão plástica da obra, que na verdade eu me sinto muito aberta para lançar mão de qualquer linguagem artística para composição de uma obra de arte cênica; sempre objetivando o que eu tô querendo dizer com aquilo.

Uma outra coisa que me importa muito, e que eu poderia dizer que também me move, é trabalhar com o que nos diferencia, com o que nos torna diferentes uns dos outros. E daí vem um olhar meu no sentido de valorizar as diferenças entre os corpos, as potências e as fragilidades de cada corpo. E isso também vai construindo linguagem. Eu não posso desprezar a minha pesquisa com o Grupo Z de Teatro, que na verdade é o meu lugar de pesquisa, sempre foi meu grande lugar de pesquisa. Eu vinha da dança, e quando eu comecei a trabalhar com o teatro encontrei o Fernando, e a gente fundou o Grupo Z de Teatro. O meu olhar para o corpo e para dança, para as possibilidades do corpo e do movimento mudaram fortemente. Eu comecei trabalhando na preparação corporal do nosso grupo e, aos poucos, depois de alguns anos de trabalho, a preparação corporal foi se tornando linguagem. E aí, sim, começaram a aparecer os trabalhos que a gente chama de dança-teatro. Uma outra coisa que eu queria dizer é que esse termo aparece por uma necessidade de um diálogo, de um entendimento, porque eu penso muito nessas fronteiras, num sentido de questionar as fronteiras entre as artes: “o que é dança” e “o que é teatro”. E quando foi surgindo esta nova linguagem de trabalho, nós começamos a nomear isso de dança-teatro. Mas eu poderia chamar de dança, e talvez de dança contemporânea, porque é uma dança feita agora, no nosso tempo, e tem uma característica que é de pesquisa própria. Mas eu também poderia chamar de teatro... e na verdade eu chamo dos dois. E aí vem dança-teatro como um termo que facilita o entendimento quando a gente apresenta o trabalho. De todo modo, isso que era preparação corporal foi se tornando linguagem e aos poucos eu fui criando uma metodologia de trabalho tanto no que diz respeito à preparação corporal e quanto no que diz respeito à criação coreográfica. O Grupo Z foi o grande local de pesquisas, e posteriormente outros grupos em que eu fui dando aula ou trabalhando, mas sempre foi no Grupo Z que a coisa realmente de fato se desenvolveu.

Poderia dizer também que o nosso trabalho sempre teve meio contaminado por outras linguagens artísticas como, por exemplo, a literatura. A literatura sempre foi uma base forte de trabalho para a gente: ou como estímulo para a criação ou na própria criação. A palavra sempre entrou junto com o movimento, assim com a mesma força nos nossos trabalhos. Isso tem muito a ver também com com a mistura do meu trabalho junto com o Fernando que é outro diretor do Z, mas lembrando sempre também que o trabalho sempre foi colaborativo no sentido de que todos entram como criadores. Os intérpretes sempre estão criadores também. A gente vai construindo de acordo com o que cada um vai trazendo... e é óbvio, se você *tá* no papel de coreógrafo ou de diretor, você é que amarra essas criações, esses montes, vai dando a cara final e vai contribuindo com o seu olhar, ou vai transformando aquilo. Mas tem uma característica forte no meu trabalho, que é respeitar e utilizar mesmo o que é de determinado indivíduo como material para o trabalho. Então, aquele movimento que é próprio por exemplo da Alexsandra [que é uma intérprete bailarina do grupo]; aquele movimento que é próprio dela, é a partir dele que eu vou criar. Às vezes ela vem com o movimento que é próprio dela, eu pego esse movimento, transformo em outra coisa e devolvo para ela transformado, ela se apropria desse movimento, e uma outra terceira, quarta, ou quinta coisa aparece. Mas essa característica, eu acho, é importante dizer: essa da valorização das diferenças, e do que é individual.

Falando um pouco mais com relação à utilização da dança ou do teatro, quando eu digo que o que interessa é *o que* eu quero dizer, o que *nós* queremos dizer (que normalmente eu não estou só, eu tenho uma tendência muito forte ao trabalho de grupo). E é curioso, pois todo mundo fala “o seu trabalho... o seu trabalho...”. Pra mim, eu tenho sempre uma uma sensação e um pensamento no sentido de que não é *o* meu trabalho... é um trabalho que a gente constrói junto. A gente fez alguns trabalhos em que a medula do trabalho parece ser mais a palavra, em outros a gente tem a impressão de que a medula é mais o movimento, e ainda tem uns onde isso vai passeando entre um lado e outro. O fato é que o que importa é a comunicação; é me comunicar. E às vezes eu quero falar muito quando eu estou com os pés plantados, muda, em silêncio olhando para frente e depois eu tenho um pequeno movimento nos dedos da mão, por exemplo. E o meu corpo comunica. Em outro momento eu posso ser *verborrágico,* que é o que acontece com a gente muitos trabalhos, também. E aí vem um texto, muito texto, muito texto. Mas nunca uma coisa nunca está

desconectada da outra. Mais ou menos assim: quando eu tenho muito texto é todo meu corpo que está falando aquilo. Inclusive só é possível por conta das cordas, das pregas vocais que a gente tem, né. É o corpo está produzindo aquilo. E quando eu me movimento, eu me expresso, aparentemente é o corpo que materializa isso, são muitas *frases* que eu crio a partir disso. E realmente para mim não importa se é a palavra, se é o movimento, se é o teatro, se é a dança... Porque eu não acho que a dança seja só o trabalho de corpo, e não acho que o teatro seja só uma lida com a palavra: eu acho que as coisas se misturam! E ainda tem um outro ponto que eu posso colocar nisso, que é o seguinte: a dança para mim, ela pode ser muito generosa, o contrário de muitos caminhos que se percorre quando se fala de dança. Eu acho que a dança pode ser para qualquer pessoa. Se eu tenho corpo e eu me relaciono com a gravidade, eu sou capaz de gerar movimento e eu posso me comunicar através desses movimentos e eu posso pensar nas qualidades que eu quero que esses movimentos tenham e isso é dança. Tanto que atualmente eu tenho trabalho (na verdade já tem um tempo, isso começou no Grupo também por conta dessa dessa dança que a gente foi criando) de uma dança que é para qualquer pessoa que queira dançar. E a gente faz coisas lindíssimas, não necessariamente tendo um trabalho técnico pré-estabelecido. Mas é uma descoberta e a gente se desenvolve inclusive tecnicamente a partir dessas descobertas. Então é isso, acho que a dança também é para todos.

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.4 MARCELO FERREIRA

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Marcelo Ferreira
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	4 de dezembro de 2018
Método	Entrevista gravada
Duração	10 min
Transcrição	Total

Marcelo Ferreira foi bailarino e produtor da Cia Neo-Iaô de Dança, de 1986 a 2000, ao lado de Magno Godoy. Atualmente é Diretor da Cia Teatro Urgente, desde 2003. É Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e Professor do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha (UVV). É Professor na Licenciatura e Bacharelado da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e sua pesquisa é em cima de Poéticas Performativas.

Julia - Quando foi que você e o Magno tiveram essa ideia de fazer um videodança? O que influenciou vocês? Algum vídeo de outro artista?

Marcelo - Magno e eu tivemos uma formação muito voltada para o cinema... nós sempre gostamos muito de cinema e vimos muito mais filmes do que teatro, na verdade. Na época também, que foram os anos 80/90, havia na UFES o movimento do Balão Mágico (que Hernandes Guimarães – que está fazendo mestrado aí com você – fazia parte e pode até falar mais sobre isso...) tinham um trabalho de vídeo e faziam pequenos experimentos, e de ficção, vídeo arte e aí nos interessamos por fazer uma gravação, ou fazer uma primeira experiência. Foi quando fomos a Ouro Preto gravar em frente à igreja do Pilar. Com Hernandes e com o equipamento dele nós fomos para Ouro Preto gravar esse primeiro trabalho. Uma outra referência que pode ser é o filme *Limite,* de Mario Peixoto, que é um clássico do cinema de arte brasileiro dos anos 20. É um filme só com imagens em preto e branco, trilha e tem uma dramaticidade, mas não tem texto nenhum. Enfim, é um filme que nos traz uma

referência forte também. Então, os nossos primeiros trabalhos foram esses, gravados primeiro em Ouro Preto, depois fomos à Itaúnas e fizemos *A criação do homem* nas dunas, que foi em 1991. Em Ouro Preto, nós começamos esse vídeo, chama-se *Via Sacra* gravado em frente às igrejas, e dentro da Igreja do Pilar, que é a igreja mais rica de Ouro Preto, toda em ouro. Foi a primeira vez que foi feito um trabalho de dança assim, dentro de uma igreja barroca no Brasil. Magno chegou a subir no altar da Santa, porque era época de coroação e a imagem não estava no local. Esse vídeo teve uma continuidade depois, que foi filmado nas ruínas de Tiwanaku, em La Paz, que são ruínas mais antigas do que as pirâmides, onde tem a porta do Sol. Nós fizemos uma gravação lá e depois na Catedral de Brasília. Esse vídeo, *Via Sacra*, fala de um sacerdote que viaja pelos três templos que formaram a cultura da Latino-América que é: o ameríndio, gravado lá em Tiwanaku, na Bolívia, o Barroco, que foi gravado em Ouro Preto, e o período moderno, gravado em Brasília, em frente à Catedral do Niemeyer.

Julia – Outros bailarinos ou artistas trabalharam essa linguagem aqui no Estado depois de vocês?

Marcelo - Depois desse trabalho que nós fizemos de vídeodança aqui no Espírito Santo não apareceu nenhum outro grupo com a mesma proposta, a não ser recentemente a Companhia In Pares, do Gil Mendes. Eles fizeram um trabalho em foto, acho que em video também, no espetáculo chamado *Inabitáveis.* Mas só me recordo desse trabalho, não me lembro. Outras questões em vídeo podem acontecer em performance, mas de *vídeodança* mesmo eu não tenho conhecimento recente.

Julia - Quais foram as dificuldades que vocês enfrentaram ao lidar com esse pioneirismo?

Marcelo - As dificuldades na época não foram tantas. Nós até tivemos muito apoio da Universidade, da sub-reitoria Comunitária, quando António Claudino de Jesus era o sub-reitor, tivemos muito apoio na época da Reitoria do Professor Rômulo Benina. A UFES de uma maneira geral sempre foi uma parceira. Depois disso, quando começou a *Lei Rubem Braga,* tivemos algum apoio. Mas a princípio foram contatos feitos

através da Universidade. Apoio tivemos de empresas em Vitória, mas o foco mesmo, essa pesquisa estava muito ligada à universidade e de lá saía também nosso apoio. Quando não financeiro, muitas vezes o apoio via uma carta de recomendação, como foi o caso da Bolívia: nós fomos recebidos lá na Embaixada do Brasil com a carta do Ministério da Educação via Reitoria que nos apresentava. Sempre quando a gente viajava também tinha uma representação, a gente sempre levava uma carta, um documento da Universidade nos respaldando.

Julia – Como foi a pós-produção?

Marcelo - A pós-produção dos vídeos era feita em princípio lá na ilha de edição da universidade, no LAUFES, que era um laboratório que tinha ali no prédio da Letras, no Campus da UFES. Depois, Alexandre Alvares, com seu estúdio, em Vila Velha, foi um dos primeiros parceiros nossos. Ele, o Elcinho Alvares, a Maria Amélia... enfim! Pessoas geniais que nos apoiaram nesse começo. Depois caminhamos, sempre mantendo a UFES próxima, nos apoiando.

Julia – Onde vocês apresentavam esses trabalhos? Tiveram outros? Quantos foram?

Marcelo - *Criação do Homem* estreou em Vitória, no Teatro Carlos Gomes, com a presença da Joci de Oliveira, que é uma musicista conhecida internacionalmente, um dos expoentes da música eletroacústica no Brasil. A Joci esteve presente e nós usamos a música dela cedida para nós no vídeo. No espetáculo tinha uma projeção que acontecia no ciclorama no fundo e em um dado momento essa projeção era do corpo do bailarino. Nós instalamos um trilho no proscênio do teatro, no palco, e nesse trilho se instalou um projetor que ele corria com um carrinho de um lado para outro do palco. Dessa maneira, a imagem uma hora estava numa tela, outra hora estava no corpo do bailarino, uma outra hora estava no fundo do palco. Então foi uma instalação, isso nos anos 90, já para a estreia da *Criação do Homem*. Já esse vídeo da *Via Sacra*, gravado em três tempos, virou *Cult movie*, ele nunca estreou. Nós chegamos a editá-lo em VHS, fiz uma cópia depois em DVD, mas ele até hoje ainda é inédito. Só foi visto em circuitos muito fechados, como a minha defesa de mestrado. Ele aparece um

trecho no solo que eu fiz que chama *Via Sacra* que homenageia o Magno. Eu danço relacionado com a imagem dele nessa cena gravada lá na Bolívia, nas ruínas. Mas essencialmente é um vídeo que até hoje ainda é *cult.* Outro trabalho foi *O Último Jesuíta,* que ganhou menção honrosa no Festival de Cinema de Vitória, se não me engano em 94. Foi gravado nas Cataratas do Iguaçu, nas *Ruínas da Redenção de Jesus,* no Paraguai, e também aqui nas regiões de montanhas do Espírito Santo. Tivemos uma locação também aqui na UFES, na floresta. Mas basicamente foi gravado nas Cataratas. Depois disso, fizemos *O Quitungo*, que é uma roda de farinha inspirada em uma peça original do folclorista Hermógenes Fonseca e que nós homenageamos o trabalho dele. Fomos até São Mateus onde ele mantinha lá na Aracruz essa peça original, essa roda de farinha original da família dele, que cedeu lá para Aracruz. Nós contratamos um cenotécnico e fizemos um cenário idêntico a essa peça. Instalamos no palco do Teatro Carmélia e lá dentro do Carmélia foram gravadas as cenas de *Quitungo,* que fala sobre um grupo de escravos que trabalha nessa roda de farinha durante uma noite. As cenas externas foram gravadas lá em São Mateus, lá em Conceição da Barra, na verdade. Com participação de banda de Congo, com pessoas da comunidade lá de Conceição da Barra, e as cenas foram quase todas feitas em estúdio, dentro do palco do Carmélia. A única locação foi essa fora, lá em Conceição da Barra. E a estreia acontecia, como te falei: em teatros, em festivais, festivais de vídeo e mostras mais fechadas... e foram então esses quatro trabalhos: *Criação Do Homem, Via Sacra, Último Jesuíta e Quitungo.*

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.5 GIL MENDES

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Gil Mendes
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	10 de março de 2019
Método	Entrevista gravada
Duração	11 min
Transcrição	Total

Gil Mendes é formado em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem especialização em coreografia, é professor na Escola técnica Municipal de teatro, dança e música – FAFI, Coreógrafo, bailarino e diretor da Cia. In Pares de Dança Contemporânea.

Algumas questões nortearam a fala do artista Gil Mendes: bailarino, coreógrafo e diretor da Cia InPares. Foram enviadas questões sobre o hibridismo na dança e na arte, e como foi o seu percurso que levou a desenvolver uma linguagem multidisciplinar no seu trabalho. Mendes fala ainda sobre o processo de criação nos trabalhos mais recentes de cia, e a forma como trabalha a dança de modo tão abrangente fa sua forma de expressar-se artisticamente.

Gil - Quando da minha formação, da minha graduação na Bahia, eu tinha um contato muito grande com o pessoal de teatro. Fazia muitas disciplinas também de teatro, de música, vi seus primeiros estudos acerca de vídeodança, inclusive as discussões de uma colega que estudava especificamente isso... Nesse contato muito grande, não só com a dança mas com todas as outras artes cênicas, eu fiz o meu primeiro, meu trabalho coreografando. Esse meu primeiro trabalho foi exatamente para uma peça de teatro. Isso então vem sendo muito forte na minha vida... Essa ligação de não estar só diretamente ligado à linguagem da dança, mas de estar ligado à arte no geral. Sempre tive muita essa relação de visitar Galerias, visitar Exposições, porque nós tínhamos essa motivação dentro da nossa formação, de que nós deveríamos estar

atentos a tudo, porque tudo contribui para enriquecer nosso trabalho. Daí isso nunca mais me largou... e vindo para Vitória e trabalhando na FAFI, que é uma escola de teatro, dança e música, essa relação estava presente de novo. Também dei aula durante muito tempo com o pessoal de teatro, e dava aula para dança, com certeza isso foi influenciado muito meu trabalho. Desde o início, né, a minha dança era muito teatral. Tive contato com algumas pessoas em Salvador que trabalhavam muito próximas à linguagem da Pina Bausch, e vi muitos espetáculos dessa forma. Então, isso foi uma coisa que foi, digamos, contaminando naturalmente, né, o meu modo de fazer dança.

Eu chamo meu trabalho de dança porque é a linguagem em que eu me formei, foi o que eu escolhi. Mas eu sei que é no meu trabalho o teatro e o vídeo entrou com muita força também a partir de um trabalho que nós fizemos que foi *Inabitáveis.* Nesse trabalho, nós criamos um cenário através da projeção. Dentro do espetáculo havia dois momentos: um momento em que o vídeo localizava onde essas pessoas estavam, que era o ambiente urbano; e essa projeção, na verdade, nós fazíamos numa parede completamente preenchida. O outro momento é que o trabalho sugeria uma relação sexual entre duas pessoas e nós escolhemos uma imagem de fogo para projeção. Esse foi o primeiro trabalho.

Já quando nós fizemos *Banzo*, nós trabalhamos com o Paulo Sena que é do cinema junto com um outro amigo que também é do cinema. *Banzo* é um trabalho que fala de estação, de loucura, o que nos possibilitou usar mais o vídeo para ajudar a contar essa história. Quando as imagens são projetadas inicialmente, elas vêm no formato de uma janela de trem; como se você tivesse viajando, e as cenas fossem passando. Ao mesmo tempo essas imagens reforçavam o que nós queríamos dizer. Nós definimos o nosso personagem seria um pedreiro, e as imagens ajudam a contar isso. A gente tinha uma projeção daquela mesma maneira que nos outros trabalhos, que era um joão-de-barro construindo sua casa. Então, quem assistia associava que a cena que o Luciano desenvolvia era reforçada pela projeção. Neste mesmo trabalho existe um outro momento – que é mais para o final – que é uma projeção que você não vê o trem... você vê um trilho. E a trilha sonora sugere que um trem está indo embora. É uma imagem em movimento. Esse personagem também está de frente

para essa projeção, que também não é no tamanho de pegar a rotunda toda, e daí ele caminha de frente para trás, como se estivesse caminhando naqueles trilhos, deixando a ideia de quando a mãe e o pai vão embora. Então, nesse trabalho, a gente já teve alguma colaboração muito grande, que veio dessa vontade de trabalhar com pessoas que venham a contribuir, até porque a dança não se basta por si só. Hoje é cada vez mais assim: eu preciso estar está integrado com o vídeo, com outras linguagens. Não que seja necessário. Eu quero dizer: se eu tiro tudo, do que é que eu preciso? Eu preciso de corpo, do espaço, e do movimento. E aí, na essência, eu tenho a dança. A gente (a Companhia) usa (essa interdisciplinaridade) porque a gente pensa que as linguagens são muito interligadas e tudo ajuda. No caso de *Banzo*, desde a trilha que já sugeria um terminal de uma estação, passando pelo vídeo, a luz que sempre reforça também o que queremos dizer, é um trabalho muito teatral também. Desde a nossa preparação sempre tem muito esse elemento da improvisação, que é uma improvisação teatral e a partir disso a gente constrói as nossas cenas.

Seguindo essa linha, nós pensamos em outro trabalho, em que era sugerido diversos ambientes. Foi nosso último trabalho, chamado *Oco*, que acontecia exatamente dentro de um espaço que é um espaço de galeria de arte. Ele aconteceu na Casa Porto[114] e nós pensamos em utilizar todo esse espaço. Era uma proposta de um trabalho itinerante, que começava no pátio, que percorria os corredores, os espaços que tinham fora da casa, até entrar na casa. E aí novamente levamos a ideia do teatro junto, ali. Às vezes a cena parece que é teatro, às vezes é dança, mas às vezes parece que é cinema também. E o que nos ajudou muito a construir essas cenas foram imagens de uma revista, às vezes de um quadrinho... é porque a partir dessas imagens nós fomos contruindo, principalmente, as cenas de violência policial. Então ela foi toda costurada a partir de uma seleção de imagens que a gente foi trabalhando para chegar, então, no formato dessa cena. Nesse trabalho específico, nós não usamos projeção que não quisemos fazer uso desse recurso. A gente usa fala, a gente

---

[114] A Casa Porto das Artes Plásticas, instalada em um prédio histórico de 1903, é um local para exposições de artistas locais e nacionais. Além de incentivar o trabalho dos artistas, a Casa Porto estimula a apreciação das obras pelo público e contribui para a maior compreensão acerca da arte visual. Fica localizada na Praça Manoel Silvino Monjardim, 66, Centro de Vitória, ES (antiga sede da Capitania dos Portos). Disponível em <http://www.vitoria.es.gov.br/cidade/museus>. Acesso em 12 de mar. 2019.

usa os ambientes, e alguns elementos sugerindo a ideia de um banheiro, a ideia de um bar, de um contador de histórias... e nesse caso quem mais nos auxiliava era a luz.

Mas o elemento teatral, ele era muito forte, porque penso que não existe essa questão, de ser dança ou teatro. Eu digo o que é dança no meu caso por conta, talvez, da questão do movimento, que é bastante presente. Mas para muitas pessoas eu creio que aquele trabalho poderia ser também classificado como um trabalho de teatro. Porque ele traz muito forte e esses elementos e é uma coisa que eu não consigo dissociar do meu trabalho. Isso inclusive é uma discussão bem atual: qual o limite, porque que a gente vai ficar preso naquela coisa de uma dança que é só movimento, e as vezes não traz uma dramaturgia? Acho que é dramaturgia é importante! E para que a gente tenha uma boa dramaturgia é necessário que a gente saiba utilizar, que a gente tenha conhecimento dessas diversas linguagens que venham a enriquecer esse trabalho.

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.6 CYNTHIA DOMENICO

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Cynthia Domenico
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	7 de março de 2019
Método	Entrevista gravada e posteriormente transcrita (?)
Duração	30 min

Cynthia domenico é artista, bailarina e coreógrafa. Desde 2006 conduz os trabalhos do grupo Somas Realizações, “um grupo híbrido e transdisciplinar que tem como objetivo a transcendência criativa”[115]. Sua linha de pesquisa engloba a videodança, a performance a arte interativa, e alguns projetos que desenvolveu junto ao Somas foram contemplados com diversos prêmios, como Prêmio Mostra de Artistas no Exterior da Fundação Bienal de São Paulo (2010) , além de participar de mostras internacionais como Mostra de Artes Visuais e Sonoras ZAAT 010 em Lisboa, Portugal (2010); Mostra Melhores Filmes Lakino II do Lakino - Festival de Curta Metragem Latino-Americano de Berlim (2011); e Bienal SESC de Dança (2015); entre outros.

Julia - Gostaria de saber o que te motiva na busca pela mistura numa arte híbrida, o que te moveu primeiramente nessa jornada de mistura de linguagens do vídeo com dança ou de produção de dança teatro ou teatro pós-dramático.

Cynthia - Eu acho que um grande motivador de trabalhar com artes híbridas atualmente é estar neste espaço que não tem fronteiras, isto é, além de não ter fronteiras ele é um espaço compartilhado. Acho que até por não ter fronteiras (se a gente for pensar de forma geográfica, a gente não tem fronteiras) a gente convive com outras pessoas, com o que a arte tradicional dividiu em linguagens. Então, acho que esse lugar de convivência, esse lugar de não fronteira, de compartilhamento, de

---

[115] https://cynthiadomenico.wixsite.com/somarealizacoes/sobre-1 acessado em 08 de março de 2019.

experiência, de contribuição entre artistas de diferentes áreas, é um grande motivador para eu criar. Eu, enquanto profissional das Artes, tenho um grande interesse no encontro com outro, e isso acho que aparece no meu trabalho. Quando eu comecei não foi assim... eu comecei criando obras híbridas, mas era algo onde eu fazia tudo do começo ao fim. Com o passar do tempo, com a experiência, eu comecei a perceber que para minha obra atingir um potencial mais alto, seria interessante e necessário que eu trouxesse outras pessoas, uma vez que eu tava falando de um projeto, de uma arte híbrida. Então eu comecei a trabalhar com uma pessoa que fazia câmera, que traz uma linguagem do cinema, por exemplo. Atualmente eu me juntei a uma pessoa que é da área de letras, do roteiro, e até começei a trabalhar com outros *performers* além de mim, com outros corpos. Trago também outras linguagens, por exemplo, a mágica, o ilusionismo para dentro da minha obra. Dessa maneira, eu comecei a entender que, para essa obra chegar no potencial máximo dela, seria necessário haver esse encontro com outras pessoas para contribuir nesse processo criativo. Uma consequência disso, foi uma maior dificuldade em termos de produção, porque a gente precisa de mais tempo, de mais verba, *né,* porque a gente envolve outras pessoas. Mas ao mesmo tempo, também se encontra o maior motivador, porque aí de novo está este espaço da não-fronteira: ele pede que a gente tenha esse encontro com o outro. E colaborar para mim é um grande motivador do processo criativo. Junto a isso, tem todo o fato da minha trajetória também de formação: eu estudei numa escola Waldorf desde criança, do Jardim até o final. Essa pedagogia Waldorf apresenta o mundo e o conhecimento para criança de uma forma híbrida, não tem contorno. Quero dizer, contorno tem, não tem fronteira. Lá você vai aprender, por exemplo, sobre o Egito, depois na aula de artes você vai fazer pergaminho, aí na aula de Educação Física você vai fazer os exercícios que se praticavam no Egito. Se for estudar a Grécia, você vai fazer todos os esportes que faziam na Grécia, vai ter aula de filosofia, enfim, tudo isso vem junto. Eu cresci e o mundo me foi apresentado desde criança de uma forma híbrida, então eu já tenho essa formação e essa predisposição para uma compreensão holística do mundo.

Julia - Quais artistas te inspiram?

Cynthia - Que artista me inspirou é uma pergunta quase que pegadinha [risos], porque eu sinto que sou inspirada por muitos artistas, não por um ou por outro. Eu sou muito inspirada pela vida também, não só pela arte. Para mim acho que é uma grande inspiração observar vida, observar as pessoas e a partir disso criar uma obra. Minha maior inspiração eu diria que é a vida, mas em termos de arte mesmo, se eu for buscar, são os artistas que tenham essa intersecção entre vida arte, entre política e arte. Entendendo a vida também como uma política, não como um contexto social, mas essa existência da gente como um ser político. Na dança não tem nem como não falar em Pina Bausch. Esse lugar dela de intersecção também entre linguagens, entre vida particular e vida pública na arte política, isso me interessa muito! Joseph Beuys também é um grande inspirador, porque ele extrapola esse campo da matéria, o campo político, o campo histórico. Ele caminha por uma observação maior, até espiritual da vida. Os artistas da Bauhaus, a Bauhaus enquanto movimento, também me inspiram bastante nessa busca pela inovação, nessa busca pelo novo, nessa busca por essa conexão com o tempo presente e o diálogo com a vida. Muitos artistas brasileiros me inspiram também… eu peguei esses três grandes movimentos, mas tem muitos artistas brasileiros que me inspiram a criar. Essa é uma pergunta que é difícil, porque realmente eu vejo que sou mais inspirada pela vida e pelas pessoas. Fico com medo de citar nomes e citar pessoas porque é um tanto limitante na minha perspectiva. Toda vez que eu assisto algo, ou alguma obra, ela me inspira. Às vezes ela me inspira a *fazer como*, eu acabo querendo fazer algo que me aproxima. Ou ela me inspira a *fazer não.* Então eu olho uma obra e eu falo: “eu me inspiro a *não* fazer uma obra dessa forma [risos] porque eu sinto que ela não comunica. Eu tenho uma grande inspiração atual para um projeto de dança que eu tenho que chama *Dance for cam*, que é um projeto para *Instagram* que eu faço com a Camila Soares de Barros, e a gente escolheu o Bobby Baq, que é um autor Jovem de São Paulo, como inspiração para as nossas obras. Lembrei agora especificamente! Então a gente pode dizer que atualmente Bobby Baq é uma grande inspiração para mim.

Julia - Quais os caminhos que você acredita que levaram a arte a se tornar multidisciplinar? Como a arte contemporânea auxilia na difusão desse conceito de poli artista?

Cynthia - Eu entendo que, na verdade, a gente está retornando para compreensão de uma arte multidisciplinar ou transdisciplinar. Em um momento histórico, eu acredito que isso tenha vindo muito a partir do Descartes, onde na filosofia ele começa com uma separação entre corpo e mente e a partir disso inicia-se toda uma evolução histórica ocidental do entendimento da vida como os segmentos e especializações, e isso depois vai se desdobrando, por exemplo, numa Revolução Industrial, onde a gente tem cada vez mais a necessidade de ser um especialista. Eu entendo que tem esse movimento principiando com Descartes*:* então a gente se especializa e agora a gente começa uma retomada disso. Acho que a gente teve alguns respiros a partir de Descartes, mas acho que a gente está retomando a compreensão da arte como algo que é multidisciplinar. Por exemplo: eu entendo a arte indígena como uma expressão artística, porque muitas vezes a gente coloca a arte indígena e artesanato. Então, na minha compreensão, eu entendo a arte indígena como uma expressão. A arte indígena, a dança, lá no começo, nos primórdios, quando a gente começou nossa expressão artística, sempre esteve relacionada com o todo. Em algum momento da evolução da consciência, a gente separa tudo isso e agora a gente retorna, e eu acho que esse retorno também é um retorno global. Se pegarmos a videodança como exemplo, quando começam a investigar a relação do cinema com a dança no começo do século, por volta de 1917, 1920 - quando datam os primeiros experimentos do século passado, já começa a hibridização. Especificamente na área da dança, eu diria que essa multidisciplinaridade (entendendo aqui a videodança como um desdobramento da dança) começa no início do século passado. Mas se a gente for lá no puro conceito da dança, ela sempre foi multidisciplinar. No Balé, você tinha parte de escrita que eram as publicações que se entregavam para as pessoas, você tinha parte da música, você tinha a parte da dança, a parte do figurino, do cenário… Na minha perspectiva, ela *(a dança)* sempre se manifestou enquanto uma obra multidisciplinar, pois sempre estiveram envolvidos outros elementos. No modernismo, quando ela vai tentando focar mais no corpo, começam essas outras manifestações da dança com as tecnologias: o cinema, a fotografia... Enquanto a dança no corpo inicia uma busca pelo minimalismo, o movimento enquanto essência, você vê na linguagem maior esses desdobramentos.

Julia - Como a arte contemporânea ajuda na difusão do poli-artista?

Cynthia - É um momento histórico de muita liberdade para o artista, porque se a gente olhar na perspectiva que a gente vinha caminhando, o artista atualmente tem um grande poder de falar que o que ele faz é arte. E numa perspectiva anterior esse poder não era tanto do artista, era muito mais da instituição, da academia, do curador. Hoje em dia tem até artista que é curador. Então eu acho que a gente vive um momento de muita muita liberdade e ao mesmo tempo muita responsabilidade para o artista; até onde ele pode falar "o que eu faço é arte sim por tais motivos" e criar o mercado dele. Inclusive ele pode criar um mercado independente do que são as Galerias tradicionais… Existe essa linha histórica da arte, e eu acho que ela deve existir, sim, como parâmetro; existe um mercado, que foi construído em volta da arte - então não é qualquer coisa que é considerado arte, porque existe uma linha histórica, uma conversa, uma trajetória. Para o que não é qualquer coisa dentro desse universo, existem as instituições que as revendem, que criam esse mercado. Mas existe também a possibilidade de um artista negar tudo isso e criar o seu próprio mercado. Daí então esse momento de extrema liberdade, de grandes oportunidades, onde depende muito do artista a na sua realização e a sua auto-realização; porque existe gosto para tudo nesse mundo... existe mercado para tudo nesse mundo. É a forma como cada um se compreende, aonde que ele pensa que ele vai se inserir e onde que ele vai desenvolver a obra e a carreira dele.

Julia - O seu trabalho se enquadra em algum rótulo? Ele caberia dentro de uma galeria ou outra instituição?

Cynthia - Eu acho que o rótulo mais fácil (assim talvez porque é o mais abrangente) de colocar o meu trabalho é o da vídeodança. E na verdade não usaria nem vídeodança no Brasil... Eu uso porque é o termo que a gente tem. Mas existe um termo que é do Douglas Rosemberg, que é um teórico americano, que chama *screen dance.* Esse é o termo que abrange diferentes manifestações que podem ser considerados *screen dance* e baseia-se na relação da performance com a tela. Eu entendo minhas obras muito dentro do campo da videodança, e principalmente dentro desse conceito do *screen dance*, do Douglas Rosemberg. As outras que não são com tela eu acabo classificando como *performance*, porque a *performance* é essa grande

mãe em que a gente pode colocar muitas questões experimentais, e o que a gente não consegue colocar como rótulo, a gente pode incluir ainda com uma *performance*. Mas eu vejo que, mesmo dentro da videodança, nos últimos 10 anos (faz 12 anos, né, acho que 13 anos na verdade que eu estou criando videodança, dando aula e participando de festival e assistindo a festivais) é uma padronização... Lá no começo era muito mais aberto para experimentações, muito mais aberto para novas formas de olhar. Agora eu vou colocar aqui com uma reflexão, não como uma certeza, é que o mercado - tanto da dança quanto de cinema - viu esse *filão* e 'abocanhou'. Se você for agora assistir festival, você vai ver que o que entra são mais as grandes produções cinematográficas de videodança. E a dança caracterizada como essa dança que a gente entende como dança contemporânea com seus 'passos contemporâneos'. O experimentalismo está caindo, diminuindo nas apresentações dos programas de festivais. Há dois anos atrás eu participei de um festival na Argentina, que ganhei uma bolsa. Era um programa de elaboração de projetos em videodança, e foi maravilhoso! Eu fiquei cinco dias em imersão com mais 12 artistas da América Latina, com diferentes profissionais do cinema e da dança. Foi um processo muito enriquecedor. Mas o que eu percebi foi isso: os artistas que eram da dança, que estavam criando, pegando a câmera e criando novas formas de editar... colocando muito da dança e da perspectiva deles, cinestésica até e cinética do mundo de uma forma mais experimental, foram criticados, assim como as obras e a forma como as coisas estavam sendo desenvolvidas. Já os trabalhos que tinham mais o caráter do Cinema, e que consideravam todas as regras de cinema, foram considerados trabalhos virtuosos, trabalhos com potencial. Isso me chamou muita atenção porque eu sou uma pessoa do experimentalismo. Desde então, há dois anos eu venho olhando e vem observando que de fato existem algumas regras que eu identifico como um pouco desse 'quinhão' do cinema... cada um tentando defender o seu e falando: "aqui que a gente tem mais uma possibilidade de se realizar", "mais uma possibilidade de ganhar prêmios"... Então vamos fazer isso, vamos "fechar portinhas"... Eu vejo isso como tendência, não sei se isso vai se firmar para sempre..., mas me parece uma tendência dos dos festivais. Os meus trabalhos caberiam dentro de uma galeria ou dentro de uma instituição? Sim cabem, cabem muito! Eu é que não caibo, na verdade [risos], eu caibo em algumas… algumas que eu elegi dentro da minha trajetória de 12 anos, e que eu entendo que faz parte, que são lugares que eu quero estar. No Brasil, por

exemplo, o Sesc é um lugar que eu quero estar. Mas galeria de arte, por exemplo, eu já participei... A minha obra cabe ali, mas eu não caibo. Não é o público que me interessa. Eu trabalho muito com a democratização, com o acesso da dança. Eu gosto de estar na rua, e o Sesc é o mais próximo que eu tenho dela. É uma instituição que é para a população, que é para o povo, e eu gosto muito desse contato com o público. Inclusive público leigo, com público que não é da arte. Gosto de trazê-los para criar a obra de arte. Então, teve um trabalho meu que se chamava *Faming body*, por exemplo, que é um trabalho onde eu convido as pessoas a participarem, e elas mesmas que criam a dança. Cada vez mais nas minhas obras eu estou me retirando enquanto pessoa física e convidando pessoas, convidando outros artistas, para criarem a obra. Aí, então, nesse sentido, tem algumas instituições que eu sinto que eu tenho um diálogo, um interesse em trabalhar junto e algumas outras não. E não é por ressentimento ou por crítica, mas é sobre aquilo que eu estava falando: a gente hoje tem *n* possibilidades de fazer nossa obra enquanto artista. *N* possibilidades de realizar nossa carreira. Acho que a gente precisa entender qual que é esse caminho, entender os nossos valores e percorrer, fazer acontecer, entender as dimensões que ele vai ter a partir dessas escolhas. Entendo que tem, sim, essas instituições. Algumas não cabem, mas cabem muitos outros artistas que eu falo: “Vai, vai lá que *tá* para você” [risos]. Então é isso, aproveitar essa nossa liberdade para a gente conseguir criar diálogo e atinger as pessoas que tenham mais a ver com cada mensagem que cada artista tem para passar pra esse mundo.

Julia - Como a dança pode se inserir no contexto das galerias, e as obras de arte (contemporâneas) permear o contexto dos ambientes tradicionalmente voltados para a dança, como os palcos e teatros? Você poderia dar exemplos? (De outros artistas ou de próprios trabalhos seus)

Cynthia - Cada vez mais a gente está vendo essa relação. Por exemplo, teve uma galeria de arte, uma que chama *Galeria Mezanino*, que organizou em alguns momentos uma mostra que chamava *Movimenta* e eu tive uma obra que participou que foi o *Siga-me*, que é uma performance de percurso registro. E tiveram diversos outros artistas da dança que entraram com trabalhos dentro da galeria. Se não me engano foram duas, até três edições talvez. Existe sim essa relação, é muito próximo

e cada vez mais possível de se estabelecer. Uma pessoa que faz isso de uma forma bem legal é a Celina Portella, que é uma artista do Rio. Ela trabalha bastante esse encontro de dança, performance, movimento e vídeo dentro da galeria de arte. A Lali Krotozinski[116] é minha referência na relação de dança com novas tecnologias, e ela vai caminhando por todos esses espaços de Tecnologia, de galeria, de Prêmios ela está levando bastante a frente, representando o Brasil de uma forma muito eficiente e muito incrível. Uma outra artista que também leva a dança para galeria de arte é a Julia Abs[117]. Ela fez um trabalho recentemente, e tem cada vez mais se aproximado dessa relação com galerias, inclusive agora é curadora de uma galeria em São Paulo que eu não me recordo o nome. A outra artista brasileira que eu queria finalizar indicando é a Estella Laponni, que faz no trabalho muito bacana relacionado a dança, a políticas... ela é uma super ativista da inclusão. É uma pessoa que teve um AVC, e tem algumas limitações motoras, e foi após o incidente que ela se tornou bailarina e vem realizando um trabalho muito interessante. Recentemente realizou um trabalho no Itaú Cultural, onde faz intersecção entre muitas artes sem fronteiras, essa relação com a vida, e está se inserindo cada vez mais também dentro de galerias de arte, de espaços que são de arte contemporânea (menos de dança e mais de arte) e inclusive caminhando também para Festival, para cinema... é bem interessante o trabalho dela. Eu comecei na academia, eu fiz a dança, fiz filosofia um tempo na USP, em seguida me formei em Dança, mais depois eu fui rompendo pouco com a academia, sabe? Querendo buscar uns lugares de maior liberdade, de menos conceitos, também...

---

[116] Lali Krotozinski, desde 1981, realiza trabalhos em colaboração com fotógrafos, tais como: Antonio Sagesse e Thelma Vilas Boas; artistas plásticos, como: Mário Ramiro e Luiz Paulo Baravelli; músicos, como: Lívio Tragtemberg e Wilson Sukorski; diretores de teatro, como: Renato Cohen e Naun Alves de Souza; e videoartistas, como: Artur Matuk e Lucas Bambozzi. Sua carreira se caracteriza pela investigação das possibilidades de integração da dança e outras linguagens da arte aplicadas na criação e na atividade didática. Tem estado envolvida em trabalhos artísticos basedos em processos telemáticos/tecnológicos desde 1986, assim como ministrado e participado regularmente de workshops e projetos na América do Sul, EUA e Europa. Com *Dance Juke Box*, de 1999, começou a pesquisar as possibilidades da Internet para a dança. Recebeu em 2002 a bolsa-residência para artistas da UNESCO-ASCHBERG e Centro de Pesquisas Avançadas em Arte, Ciência e Tecnologia – CAiiA-STAR. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/236775>. Acesso em 08 de mar. 2019.

[117] Júlia Abs é coreógrafa, intérprete e professora. Sua formação é tecida pelas linguagens das artes performáticas: dança, coreografia, teatro e artes visuais. Atualmente, pesquisa exposições de dança e coreografia em museus, como mestranda do programa “Pós-Graduação em Estética e História da Arte” da Universidade de São Paulo (USP). Ganhou prêmios importantes, como: o Prêmio Funarte Klauss Vianna (2008), a Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo (2009/2010) e o prêmio Rumos do Itaú Cultural em Obras Coreográficas (2010). Disponível em <https://juliamabs.myportfolio.com/about>. Acesso em 08 de março de 2019.

então espero que essa perspectiva também possa contribuir para sua pesquisa que está sendo feita dentro da academia.

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.7 JULIA ABS

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Julia Abs
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	6 de abril de 2019
Método	Entrevista gravada
Duração	50 min
Transcrição	Total

Julia Abs é coreógrafa, intérprete e professora. Sua formação é tecida pelas linguagens das artes performáticas: dança, coreografia, teatro e artes visuais. Atualmente, pesquisa exposições de dança e coreografia em museus, como mestranda do programa Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP). Ganhou prêmios importantes, como: o Prêmio Funarte Klauss Vianna (2008), a Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo (2009/2010) e o prêmio Rumos do Itaú Cultural em Obras Coreográficas (2010).[118]

Sobre a relação com a arte e a dança e um pouco da minha história

Eu comecei bem jovem a estudar teatro, e eu tenho uma mãe que é Artista Plástica, então eu poderia dizer que essa relação com a arte e as artes visuais já se deu na minha vida desde sempre. Acho que é por isso também que de algum modo as artes visuais sempre estiveram presentes na minha vida artística. Agora, mais precisamente nesse momento com mais profundidade, e nesse campo mesmo.

A minha primeira formação profissional foi no teatro. Eu estava no segundo colegial quando eu comecei a ter um projeto na escola que eu estudava aqui em São Paulo, que era um projeto obrigatório. Eu escolhi fazer teatro, e eu tive a sorte do professor ser um diretor profissional, que na época tinha 36 anos. O nome dele é Ivan Feijó e

[118] Disponível em <https://juliamabs.myportfolio.com/about>. Acesso em 08 de mar. 2019.

ele era um professor excepcional! Naquele projeto eu descobri uma vocação, um talento e a paixão que é estar no palco, e desde então eu não parei mais.
Com Ivan Feijó a gente fez uma peça muito legal que foi premiada, e alguns membros do grupo receberam um prêmio da Cultura Inglesa e nós viajamos para fazer um curso de teatro em Londres. E isso foi um ponto forte para eu decidir me tornar uma profissional. Mais tarde eu fiz um curso técnico do Feijó, que tinha aberto uma escola, e nessa escola todos os professores que eu tive haviam sido formados pelo Antunes Filho, que é um diretor teatral aqui de São Paulo, vinculado ao Sesc. O Antunes Filho formou muitas gerações de atores e diretores no que eu chamo de *teatro moderno* (porque tem um pensamento de modernidade mesmo que fundamentam essas práticas realizadas tanto pelo Antunes Filho como pelo outro professor/diretor de teatro também desta escola que foi muito importante na minha trajetória que é o Maurício Paroni de Castro). O Maurício, que estudou teatro na Europa nos anos 80 e 90 já trouxe para a escola uma informação de teatro moderno europeu. Ele teve a oportunidade de trabalhar junto com nomes importantes do teatro, como, por exemplo, Tadeusz Kantor, que é um diretor de teatro polonês, e é uma influência. Um outro nome é o Thierry Salmon, que é um diretor teatral belga, que estruturou um método de Interpretação para atores, que rompe com a representação tradicional, no sentido de que, fazendo uma analogia, o ator teatral estaria muito mais próximo de uma interpretação cinematográfica, naturalista, do que teatral no sentido de projeção e do exagero (que é o que a gente mais tem referência aqui no Brasil). Então, nesse primeiro momento da minha vida, dos 14 até o dia 19 anos (que foi quando efetivamente eu comecei a minha formação em dança), eu tive esse período de estudo no teatro. A dança, como toda menina, eu faço desde criança. Eu fiz ballet, jazz e ginástica olímpica, mas eu não fiz a formação clássica, aquela da sapatilha de ponta. Mas eu sempre, continuamente, estive envolvida com dança e com palco.

Num segundo momento, quando eu fui fazer a minha graduação, eu fiz Dança na Universidade Anhembi Morumbi. Foi um momento muito feliz para mim, de estudo, de descoberta... Para mim, fazia mais sentido a dança-teatro porque eu não estaria, vindo do teatro, que estar presa a um texto, ou um dramaturgo, e abria-se um espaço para que eu pudesse investigar essa relação entre a dança e o teatro no primeiro momento, ali na minha graduação, quando eu tinha 19 anos.

Eu também tive uma mestra importante que foi minha professora nesse curso, que é a Mariana Muniz, que também é atriz e Bailarina, e por isso que eu me identifiquei e fui meio que uma pupila dela por uns 4 anos. Na universidade, eu ganhei uma bolsa de iniciação científica e a Mariana Muniz dirigiu um duo que eu fazia com uma outra bailarina que estudava comigo na faculdade. Esse duo, que se chamava *Vier 5,* abriu muitas portas para o início da minha vida profissional. Ele tinha uma investigação em dança-teatro, então tinha movimento e palavra (estruturalmente falando).

Quando eu me formei, eu tive uma passagem rápida pela Europa, fui para a Bélgica para fazer *workshop* com os bailarinos da companhia *Última Vez*, de Wim Vandekeybus[119], e ali para mim também foi outro divisor de águas, porque ele trazia bastante a estética da cultura *pop* nos trabalhos dele. A movimentação que eu aprendi nesse *workshop* me direcionou no que eu poderia investigar profissionalmente no Brasil. Parece que casou, porque ele também estaria nesse gênero da dança-teatro e o Wim Vandekeybus tinha um tipo de movimentação que era super-radical e que ninguém aqui em São Paulo pelo menos estava trabalhando claramente com esse tipo de movimento e organização coreográfica. Quando eu voltei, em 2007 eu ganhei o primeiro incentivo que foi o Prêmio Furarte Klauss Vianna e ali nasceu o *Grupo Vitrola Quântica* com qual que eu produzi durante cinco anos. O primeiro trabalho com a *Vitrola Quântica*, que foi com o Klauss Vianna, era um duo também, e nós investigamos bastante essa qualidade de movimento que eu havia aprendido lá na Belgica. Foi um período na *Vitrola Quântica* que a gente trabalhou bastante com essa investigação do corpo vertiginoso se movendo na horizontalidade do espaço. E havia muito também uma investigação estética com a Cultura Pop, mais especificamente com a estética do *Rock'n Roll* na música, e mesmo no gestual, e nas figuras nas cinco coreografias que a gente criou. Foi um período do *Grupo* bem intenso... a gente teve oportunidade de ganhar alguns incentivos, foi um período feliz e próspero.

---

[119] Última Vez foi fundada em 1986 como a companhia do coreógrafo, diretor e cineasta Wim Vandekeybus. Desde a sua fundação, Ultima Vez desenvolveu intensamente as suas atividades como uma companhia internacional de dança contemporânea com uma forte base em Bruxelas e na Flandres.

De 2007 até 2012, a gente criou cinco coreografias, fizemos temporadas, as pesquisas foram mudando, mas tinha um outro eixo importante também que é a Videodança. Na época eu era casada com um cineasta, então a gente investiu bastante nessa linguagem também nesse período. E aí teve um momento que nós fomos aprovados no edital do Itaú Cultural, no *Rumos* e ali também foi um divisor de águas porque eu estava com 27 anos e me encontrei com a inteligência da dança do Brasil. Esse foi um contexto que me exigiu capacidades e conhecimentos que eu senti que me faltavam naquele momento. Foi super-importante. Foi duro por um lado, mas por outro lado foi extremamente importante, porque eu, sozinha, pude passar por essa fase mais de estudo e investigação mesmo da história da dança, não só do Brasil mas principalmente dos países que criaram essa história. Depois teve um outro encontro também muito feliz, que foi com o Rodrigo Naves. E eu fiquei dois anos estudando história da arte com esse crítico, que é um super intelectual e pensador. Ali também foi um momento que se abriram muitos aspectos do pensamento sobre a estética da arte que eu era mais imatura e tinha menos conhecimento. Então juntando-se o período da crise com essa nova formação em história da arte eu já comecei a colocar um pouco a minha atenção para esse campo, das artes plásticas.

Em 2012, o *Grupo Vitrola Quântica* se dissolveu, e em 2013 eu fui morar na Alemanha. Nesse período de três anos que eu morei fora eu li muito. Entrei em contato com contextos em que essa história já tava para lá de assimilada pelos artistas europeus. Porque eles são, ainda hoje, pessoas que inauguraram os movimentos disruptivos ou de mudança, de revolução. E esses contextos também foram me dando essas informações, que a princípio eram fragmentadas, principalmente do período da ruptura entre a dança moderna e a dança pós-moderna, e a partir dos anos 90, mais especificamente da dança Europeia, o que começou a ser produzido pelos artistas europeus dos anos 90 (que já é uma simulação da produção de dança pós-moderna americana) mas apontando para várias outras pesquisas em dança que são muito variadas e diversas. Então a esse campo hoje, se dá o nome de *Coreografia Expandida* ou *Dança Expandida*. Que são realmente muitas pesquisas estéticas diferentes, mas todas têm em comum esse questionamento da representação tradicional moderna, o questionamento da dança e da coreografia estarem vinculadas ao movimento, necessariamente. Existe uma outra vertente que é muito forte que é

essa investigação entre a teoria estética da filosofia propriamente dita e essa transposição para o campo do coreográfico.

Um outro elemento que é importante também da minha trajetória, que eu me tornei professora de História da Dança justamente porque eu queria entender a *história* da dança, e a teoria de dança. Esse curso que eu criei também me deu muita oportunidade de estudar mais a fundo coreógrafos, teorias, e obras da dança e da coreografia que hoje me trouxeram para esse ponto de reflexão em que eu estou. Essa minha pesquisa da dança no museu tem um pouco esse caminho. Posteriormente eu vou falar mais especificamente sobre essa pesquisa da dança no campo das artes visuais.

O que motivou você a unir as duas coisas? Quais são suas influências e o que te impulsiona a criar uma arte híbrida?

A minha própria formação é interdisciplinar. Eu diria que, no primeiro momento tem essa imersão na história da arte, que eu fiz com Rodrigo Naves. Existe um desenvolvimento teórico, uma história da arte, uma teoria crítica da arte e a estética, que é o campo da filosofia que já estão aí há alguns séculos à frente da teoria de dança. É encantador quando você encontra um campo assim, sistematizado, nas artes visuais; o qual eu acho que a dança teria muito como ter, e está iniciando esse processo com o aparecimento dos departamentos universitários no mundo inteiro. Então acho que a dança e a coreografia são campos que estão em pleno vapor em relação a um desenvolvimento de uma teoria que seja própria do Campo. Na teoria acerca do movimento, do corpo, das técnicas de dança, da coreografia de uma maneira tão complexa quanto isso se dá e se deu na história da arte das artes visuais. Acho que esse é um momento rico mesmo, no mundo inteiro, em que a Dança, a coreografia, está acontecendo, dando esse curso história da dança eu comecei a notar, investigando os coreógrafos que eu tava estudando para dar as aulas (principalmente os coreógrafos vivos), eu comecei a encontrar materiais e vídeos desses coreógrafos em museus, principalmente no MoMA, em Nova York. E isso começou a me chamar atenção, falei: “nossa aqui que auspicioso! Anne Teresa de Keersmaeker por exemplo, Trisha Brown, estarem em um Museu de Arte Moderna de

Nova York – que é um é uma das grandes referências de museus no mundo". Eu fiquei intrigada, afinal, por que o MoMA se interessa por dança? Por que ele está dando esse espaço para dança? E fiquei sustentando essa pergunta meio que simultaneamente a esse meu momento de pausa (de eu ter dissolvido o *Grupo Vitrola Quântica* e começado a me questionar aonde eu queria de fato alinhar minha criação) E eu fui para Alemanha com essa pergunta. Fui refletindo "por que os trabalhos de dança que eu vejo se assemelham tanto com trabalho de artes visuais...?" São instalações coreográficas, geralmente são trabalhos que não tem mais a questão do movimento sequenciado, das sequências coreográficas mais ligadas à tradição, ou o virtuosismo técnico também desaparece... Existe até um questionamento hoje em dia sobre a representação e sobre essa união histórica da coreografia com movimento sequenciado e ininterrupto e geralmente virtuoso do corpo do bailarino.

No período em que eu fiquei na Europa, eu também encontrei com trabalhos que se assemelhavam mais com trabalho de artes visuais, com a *performance* ou a instalação. Eu cheguei a fazer audição e quase consegui uma vaga na Universidade de Artes Berlim, que tem um centro de dança contemporânea. E lá eu vi os trabalhos de conclusão do curso de Mestrado e a maioria dos intérpretes quase não dançava; e dava para ver que não tinha nenhuma técnica de dança forte no corpo, pelo contrário. Então você poderia colocar esse trabalho no campo da dança conceitual, mas tem muitos nomes para diferentes pesquisas, embora eles trabalhem nessa Universidade a partir da dança pós-moderna, não tendo, realmente os alunos, nenhum tipo de técnica de dança mais ligado à tradição tipo ballet e técnicas modernas de dança.

Sustentando essa pergunta eu escrevi um artigo, que é uma das primeiras reflexões que eu fiz a partir de fragmentos de discussões, de contextos, que eu estive. Lá um coreógrafo europeu que me chamou muita atenção foi o Boris Charmatz. Assisti um trabalho dele num parque, em Berlim, que se chamava *20 danças para o século 20*, que acontecia em local aberto com 20 bailarinos, cada um representando o momento da história da dança do século 20 ou da história da performance. Esse trabalho me chamou bastante atenção, eu fiquei bem intrigada, achando que a minha pergunta era uma boa pergunta*,* o que eu estava querendo investigar, que era a *Dança no Museu.* Já em 2015 eu estive em uma cidadezinha no sul da Holanda, onde conteceu uma

grande coincidência: que eu vi uma folha A4 colada em um edifício na praça principal em uma cidade medieval super antiga holandesa. Nele estava escrito assim: “Simone Forti[120] esta noite” junto a um endereço de um Museu de Arte Contemporânea. Quando eu cheguei nesse museu era uma exposição sobre essa coreógrafa. E é justamente isso o que me interessa bastante na minha pesquisa: as exposições que contam a trajetória sobre a dança e determinados coreógrafos. O fato de a dança entrar para a coleção de um museu, mesmo. Então nesse evento, que eu tropecei por sorte, eu vi a Simone Forti vendendo os *Equipment pieces* para o MoMA e um dos parceiros de compra das obras de Forti foi esse Museu de Arte Contemporânea na Holanda. E ela foi para trabalhar com jovens bailarinos lá nessa cidadezinha para remontar essas peças coreográficas, que são esculturas corporais e foram pensadas para serem transformadas em contextos de galeria de arte visuais. Então o MoMA comprou essas *equipment pieces* e a Simone Forti estava lá, trabalhando com jovens bailarinos holandeses para remontar essas peças coreográficas. *E eu pude ver a Simone Forti dançando com 80 anos* com um musico que é bem dessa linhagem do Cage (eles têm um trabalho juntos, inclusive, que chama *Illuminations* que também faz parte desse programa comprado pelo MoMA da Simone Forti com as *Equipment Pieces).* Então eu vi essa *Illuminations,* conheci com essas duas figuras e foi maravilhoso. E ali eu tive certeza que eu estava entrando num campo de discussão de produção que está acontecendo de fato.

Chegando aqui na Universidade de São Paulo, ao entrar no programa de Mestrado eu acabei tropeçando no material maravilhoso de um jornal de Cambridge (Dance Research Journal) e tem um volume inteiro dedicado a esse assunto da dança no museu. Aí são vários pensadores, vários teóricos da dança, e artistas falando sobre esse assunto, e um deles é justamente esse Boris Charmatz. Então ele é um dos objetos da minha pesquisa, que aqui na USP pretende aproximar esse fenômeno que está acontecendo no mundo dos museus e da dança, do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Isso vai acontecer, também, através de um projeto-

---

[120] Simone Forti é uma coreógrafa italiana que se mudou para Estados Unidos onde estudou com importantes artistas da dança, como: Anna Halprin e Robert Dunn. Disponível em <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/538/447>. Acesso em

piloto, que são laboratórios que eu vou liderar com bailarinos com os quais eu vou testar várias as possibilidades de exposição dessa linguagem no museu.

Como o cenário multidisciplinar da arte facilitou ou agregou o seu trabalho?

Eu diria que a interdisciplinaridade do meu trabalho se dá por conta da minha formação interdisciplinar. O que eu realmente pratico, dentro da minha atuação é a dança e a coreografia. O teatro está um pouco mais residual neste momento da minha da minha vida, e as artes visuais mais forte nesse momento da minha trajetória. As Artes Visuais começaram a invadir a minha prática já em 2010/2011, ou seja: há quase 10 anos atrás. Hoje eu estou num programa de pós-graduação que é interunidades, então ele parte de um pressuposto de que as pesquisas lá desenvolvidas são interdisciplinares. Eu acho que no Brasil existe muito pouco contexto de atuação para que projetos interdisciplinares aconteçam. Acaba que para você fazer uma produção, criar uma obra, ela ou se enquadra na dança, ou se enquadra no teatro, ou artes visuais. É difícil ter um fundo, um investimento na interdisciplinaridade mesmo. Meu discurso é: que é a partir da dança e as outras linguagens que eu trabalho. Ele pode mudar, lógico. Mas você acaba se especializando numa linguagem, então eu diria que a minha experiência maior é com a linguagem da dança e a linguagem coreográfica. Mas eu também estou indo agora para o lado do teórico, de produzir teoria para dança, para coreografia, nesse recorte de pesquisa da dança no museu. Eu acredito que, trabalhando no Brasil a interdisciplinaridade ela não acontece de fato. Não existem contextos interdisciplinares mesmo. Acho ainda as nossas políticas públicas muito segmentadas e o entendimento da arte, principalmente da *dança*, que é uma linguagem difícil de ganhar o status de arte contemporânea, eu acho que sempre fica nessa nessa linha tênue entre a dança ser entretenimento e a dança ser *arte*. E a minha defesa teórica e prática é de que a dança é arte, é uma linguagem tão forte quanto as outras linguagens artísticas para discutir o nosso mundo contemporâneo.

Em que local o seu trabalho fica melhor exposto? Em uma galeria ou teatro? Ou fora da instituição?

Tudo depende do que você quer criar, na verdade. Para mim o contexto do museu abre um leque de possibilidades dentro desse processo da dança que se expandiu, que não é somente uma apresentação de uma coreografia que o museu permitiria para essa linguagem da dança e da coreografia. Eu acho que na verdade Museu ele abre outras possibilidades para que a dança se expresse em outras mídias. Se há uma exposição de dança, você tem desde mídias visuais, pictóricas, fotografia, escultura.... Você tem como expor um processo seja de uma trajetória de um artista, seja de uma obra específica, mas você expõe os conteúdos da dança através de outras mídias de modo que a linguagem dela ganha outro status na discussão da arte contemporânea. Isso seria um formato. O outro formato seria a própria dança ser uma obra ali exposta no museu, no cubo branco, ou numa galeria, mas pensando na *instituição* de artes visuais. Outra possibilidade seria a própria obra, seja o corpo em movimento dentro do espaço, seja qual formato, qual a função, qual tema, qual linha estética o coreógrafo vai trabalhar... Mas aí a obra está nos corpos em movimento. Para isso tempos exemplos como o Boris Charmatz, Tino Sehgal, o próprio Xavier Le Roy fez uma exposição que chama *Retrospective* o que é um super exemplo dessa discussão também.

No meu trabalho, como eu estou muito envolvida com esse assunto agora, faz muito sentido investigar a dança no museu, nesse contexto institucional. Então, é diferente museu da galeria, porque o museu é um espaço público. O Museu de Arte Contemporânea (que é onde eu gostaria de realizar uma pesquisa), é um museu público, ele tem cerca de 900 mil obras tombadas, o prédio mesmo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo é gigantesco, um projeto do Oscar Niemeyer com muitos espaços vazios em potencial para serem preenchidos por corpos em movimento. Então eu, especificamente, estou tratando de duas linhas estéticas da dança contemporânea atual: uma mais ligada à dança abstrata, à dança pura, e mais formal. A outra é mais ligada à história da dança. Meu objetivo agora é entender, olhar para o passado, para obras coreográficas que ainda não esgotaram todas as suas possibilidades no passado, e atualizá-las no presente. E eu estou testando esses formatos no museu, que não necessariamente é uma apresentação mas pode ser uma duração... Uma coreografia pensada para o espaço do museu que vai durar 8 horas (que é o horário de abertura do museu, por exemplo)

As plataformas digitais, na sua opinião, aproximam ou afastam o público da obra?

Acho que elas aproximam muito.Acho extremamente necessárias, hoje em dia, no nosso campo específico de atuação, na dança e na coreografia, já que ela tá passando por esse momento de produção teórica, produção estética. Eu acho que a plataforma é um meio barato e acessível para qualquer um de divulgar essas informações. As pesquisas que eu faço como professora na história da dança, e nas minhas pesquisas como pesquisadora científica as plataformas me ajudam muito. E tem muita coisa boa, né? Acredito sim, que a plataforma seja um local dentro do mundo da informação e da comunicação que se presta a muitos serviços. Seja para quem é especializado, profissional da área, ou seja, para quem tem interesse: o grande público que venha a querer se aprofundar sobre as questões discutidas na dança contemporânea hoje.

Como você vê o seu trabalho? Nele a arte abraçou a Dança ou a Dança que abraçou a arte?

Acho que não dá pra separar, porque eu estive muito envolvida com visuais nos últimos anos, do ponto de vista teórico. Visitei muitos museus, e aquilo que eu estudei na história da arte eu pude ver ao vivo, com os meus olhos, na época em que eu passei na Europa. Mesmo a teoria de Artes Visuais e História da Arte, que são coisar sobre as quais eu recentemente me debrucei, estou ainda mais envolvida agora no mestrado, que diz respeito ao campo das Artes Visuais. Mas *dança é uma prática diária*. É uma prática também de leitura, de reflexão... Eu acho que as duas caminham paralelamente. É que não dá para fazer uma via expressa entre a teoria da Arte Visual, da História da arte, com a dança contemporânea. O que eu tenho defendido é que a dança e a arte produzem os seus próprios conhecimento e teoria. E a partir dos processos das obras e das discussões feitas no próprio campo da Dança, da coreografia, é que eu vou construir a minha teoria científica. Mas o que veio antes ou depois, não sei ao certo dizer... Há um tempo atrás eu estava até mais envolvida com o campo das Artes Visuais do que com a Dança..., mas agora estou de volta com tudo nas minhas práticas como o coreógrafa e como professora.

Que referências de artistas performáticos, videomakers, e bailarinos você traria como bons exemplos na atualidade para quem está começando a trabalhar a linguagem do corpo na arte?

Me perdoe se os exemplos que eu trago fogem do território brasileiro, mas eu passei esse tempo na Europa, e eu vou te dar algumas referências europeias que eu acho que são fundamentais para quem está atuando neste momento com a coreografia e a dança. Pensando nesse híbrido especificamente com a galeria, o primeiro nome que me vem forte é o da La Ribot, que é uma performer espanhola que construiu a trajetória dela nesse nesse mercado de arte. Ela figura um caso raro, pois tem conseguido vender as obras coreográficas dela como obras de arte, como se fosse um quadro, uma escultura, uma pintura. Ela é uma pessoa que eu tenho investigado e que está bastante ligada a esse contexto de galerias e museus. Ela fez uma retrospectiva grande sobre a qual o Andre Lepecki fala naquele livro *Exausting Dance*[121]. E ela tem uma trelação com os objetos... ela usa vários objetos para criar personagens. Ela tem uma presença do *visual* e do material no trabalho dela, que é muito forte, além de produzir vídeos também. Outra pessoa eu já citei também, que é o Boris Charmatz, que parece ser uma das figuras mais em voga, hoje em dia, na dança Européia. Ele é francês e ele ocupa ou ocupava um cargo de diretor de um Centro Coreográfico Nacional da França, na região do Rio Reno. Quando ele assumiu esse cargo de diretor Nacional, em 2009, ele fez um manifesto, que se chama *Manifest for Dancing museum*[122], e nesse Manifesto ele transforma o centro coreográfico em um museu de dança. Então o grupo dele, a companhia de artistas dele chama-se *Museé de la Danse*, e ele é um cara que está pensando bastante nessa criação de novos contextos, de processos criativos interdisciplinares. Tem uma exposição que ele fez em vários várias capitais de diferentes países na Europa e se chama *Expo zero*[123] e essa exposição ele juntou não só artistas da dança que trabalharam com

---

[121] LEPECKI, André. *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006.

[122] Manifesto disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifesto_dancing_museum.pdf>. Acesso em

[123] Expo zéro é um projeto de exposição sem obras: sem fotografias, sem esculturas, sem instalações ou vídeos. Zero coisas, não um objeto estável. Mas artistas, áreas ocupadas pelos gestos, projetos, corpos, histórias, danças que todos escolherão imaginar. A partir desse princípio, dez

diferentes Mestres coreográficos desde Cunningham, Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaeker, entre outros e teóricos para esse grupo de profissionais realizar uma exposição de dança né através do *Museé de la Danse,* cujas Galerias se encontravam completamente vazias de objetos, sendo os objetos da exposição os corpos ali presentes. Mas não eram só corpos de bailarinos..., então você entra nessa questão da do museu imaterial.

Um outro nome forte é *Xavier Le Roy*, que também é um criador que tem realizado várias inovações na linguagem da dança, também por ter uma formação interdisciplinar (e nem é interdisciplinaridade entre as artes). Xavier tem uma formação como biólogo, e muito tardiamente com mais de 30 anos ele decidiu se tornar um coreógrafo e um intérprete. Além de ter uma investigação de linguagem muito singular, ele já entra no regime de questionar a representação, o ato de representar né questionando essa tradição moderna e pós-moderna. Ele fez uma exposição importante a qual também circulou em alguns museus do mundo (sendo que a primeira versão foi no museu Antoni Tápies em Barcelona). A curadora o convidou para fazer essa exposição, em que a principal premissa seria de uma retrospectiva dos trabalhos dele (tanto que a exposição tem esse nome, *Retrospective*). Essa curadora convidou Le Roy como artista a ser homenageado por esse Museu, justamente pelo modo como ele conduz os processos criativos dele.

Pensando em dança pura, para mim Anne Teresa de Keersmaeker não se insere tanto nesse nesse campo, embora eu tenha a assistido também, na ocasião que eu tava na Bélgica. A Ana Teresa, que é *tipo uma diva da dança*, até essa dança mais até ligada mas os modos de produção tradicionais (por ser uma grande companhia, com muito dinheiro, bailarinos excepcionais, ela mesma uma coreógrafa excepcional). Ela também tem essa abertura de testar novos formatos.Eu pude também assistir ao vivo de trabalho do Rosas nessa galeria de arte. E o modo como eles ocuparam – claro,

---

personalidades (artistas, arquitetos, teóricos...) serão convidadas a residir em um lugar onde posteriormente apresentarão aos visitantes suas próprias visões, subjetivas e utópicas, sobre o que um "museu da dança" poderia ser. Uma espécie de "think tank" com objetivos em movimento, a expo zéro deseja convidar a arte em suas manifestações mais voláteis. Através da análise, descrição, performance, movimentos e idéias que cada "artista-guia" desenvolverá com o público, a geografia, será desenhada deste território em expansão. Disponível em: <http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>. Acesso em 09 de abr. 2019 (Tradução nossa).

tinha muito a ver com o trabalho dela, que é geométrico: a partir de padrões muito rigorosos de chão ela desenvolve todo mundo vocabulário de movimento extremamente matemático, e muito atrelado a música também. Mas ela é uma coreógrafa que eu admiro muito que eu estudo bastante também. E a Trisha Brown, que não é exatamente atual, mas como ela foi uma criadora muito importante, que produziu muito e muita coisa boa, eu diria que ali tem uma série de pensamentos sobre a coreografia e dispositivos que ela deixou como legado e que não passar por ela para quem se interessa por coreografia, por dança é perder conteúdo extremamente ricos.

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.8 ESTELLA LAPONNI

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Estella Laponni
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	19 de março de 2019
Método	Entrevista cedida por email
Duração	-
Transcrição	Total

Estela Lapponi (Brasil, 1973) é performer e videoartista paulistana que tem como foco de pesquisa: o discurso cênico do corpo com deficiência; o relacional com o público; e o trânsito entre as linguagens cênicas e visuais. Desde 2009, realiza práticas artísticas sobre o termo que criou em Corpo Intruso: Uma Investigação Cênica, Visual e Conceitual. É idealizadora da Casa de Zuleika, espaço contemporâneo dedicado à apresentação na linguagem da performance.

1) Qual a sua relação com a dança e com a arte? Conte um pouco da sua história?

Estela - Meu começo nas artes cênicas foi no Teatro, me formei atriz e jornalista em 96. Em 97 tive um AVC, em cena, quando estreava uma peça na rua, a partir daí passei por vários lugares no teatro (professora de interpretação, direção de peças de alunos, assistência de direção) até voltar a atuar em 2000 e em 2003 me desentender completamente na linguagem. Em 2004 começo a experimentar o vídeo, filmar (com uma camerinha caseira SONY MiniDV) e editar, frequenter workshops e conversas sobre videoarte para me familiarizar com essa linguagem. Tinha muita vergonha de mostrar qualquer coisa que eu produzia. A dança “reentrou” na minha vida em 2005, quando uma cia alemã (DinA13) veio para São Paulo realizar um projeto – Dance Meets Difference; e a partir daí mergulhei na linguagem, mas no recorte da dança-teatro. Meu primeiro solo in-Cômodo-se-eu-só-tanta-gente, tinha como tema o olhar estrangeiro sobre si mesmo e o vídeo tinha um papel importante nesse sentido, o de

mostrar esse eu estrangeiro. Eu queria experimentar a integração das linguagens, em que não houvesse hierarquia entre elas. No mesmo ano produzi um outro trabalho CADEIRA – FALANDO SEM TABU! Que é uma performance em formato de palestra audiovisual, tendo como personagem uma pessoa com múltiplas deficiências, mostrando algumas das auguras de ser uma pessoa com deficiência nas ruas de São Paulo. O vídeo era registro das incurssões que fizemos (eu no papel de Cadeira e João Otávio 'in memorian", no papel de assistente) pelas ruas de SP, pegando ônibus não acessível, metrô, comprando coisas e revelando as relações que seu corpo estabelecia com o meio e com as pessoas. Então creio que minha relação da dança com a arte visual vem através do vídeo.

2) O que motivou você a unir as duas coisas? Quais são suas influências e o que te impulsiona a criar uma arte híbrida?

Estela - O último trabalho que atuei como atriz, em 2002/03, usava o vídeo de uma forma bastante interessante e isso me despertou para uma sensibilidade que eu não sabia que tinha: "*Acordei que sonhava",* do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Com o total deslocamento do teatro, o vídeo foi o que me fez continuar a criar e posteriormente a redescoberta da dança e a possibilidade de atuação do meu corpo, agora deficiente, de uma forma muito mais incorporada e apropriada (no sentido de me apropriar do meu próprio corpo e não de adequação, pois este é um outro tema dentro da própria dança – que corpo pode dançar? e etc). O que me fez unir as duas coisas, foram os motes dos trabalhos que criei in-cômodo-ser-eu-só-tanta-gente e o Cadeira – falando sem tabu! Fazia sentido: No primeiro a concretização do olhar estrangeiro sobre si mesmo; no segundo o registro da performance/deriva como forma de evidenciar/denunciar o que chamamos hoje de capacitismo nas diversas esferas: a falta de acessibilidade nas ruas, a falta de convivência com o corpo deficiente e a construção do audiovisual da performance/palestra como forma da comunicação daquela persona por conta da sua deficiência múltipla. Além disso, eu tinha uma necessidade de experimentar integrar essas duas linguagens.

[https://vimeo.com/119919141]

[https://vimeo.com/7793456]

O próprio trabalho que participei – *Acordei que Sonhava* – foi uma referência, pois foi nele que o video apareceu pra mim como possibilidade de criação. Vito Acconci, Ivana Muller, La Ribot, Juan Dominguez, Marina Abramovic, Maria Jerez, Helena Córdoba.

3) Como o cenário multidisciplinar da arte facilitou ou agregou o seu trabalho?

Estela - Na época em que comecei a desenvolver meus trabalhos de forma independente, o hibridismo estava em alta. Hoje as fronteiras das linguagens estão cada vez mais borradas e é assim que me sinto, não sei mais onde começa uma linguagem e termina outra, ainda mais tendo começado em uma linguagem que era o teatro e depois video e depois dança e depois performance e depois cinema … Em 2010/11 cursei um Máster de Práticas Cênicas e Cultura Visal em Madri e desde então o que faço tem essa característica híbrida, por isso hj me identifico como performer e videoartista.

4) Em que local o seu trabalho fica melhor exposto? Em uma galeria ou um teatro?

Estela - Depende do trabalho. Depende do contexto. Alguns trabalhos podem ser realizados em teatro, mas acabo subvertendo a relação palco/plateia, outros não. Galeria só tive uma experiência na Verbo e mesmo assim não foi dentro do cubo branco, foi na área externa.

5) As plataformas digitais, na sua opinião, aproximam ou afastam o público da obra?

Estela - Acredito que possam aproximar, pois é um meio de fazer o trabalho chegar em locais diversos, mas também depende, talvez o video dê essa possibilidade de fruição com o espectador. Nada substitui uma aprecição ao vivo tanto de uma pintura ou uma fotografia quanto de uma arte viva, que precisa de presença corpórea tanto do artista/obra quanto do espectador/participante.

6) Você acredita que no seu trabalho a arte abraçou a dança ou a dança que abraçou a arte?

Estela - Acredito que a dança contemporânea propõe o hibridismo, pois se relaciona às diversas áreas do conhecimento.

7**) Que referências de artistas performáticos videomakers e bailarinos você traria como bons exemplos na atualidade para quem está começando a trabalhar a linguagem do corpo na arte?**

Estela - Vito Acconci, Ivana Muller, La Ribot, Juan Dominguez, Marina Abramovic, Maria Jerez, Helena Córdoba, Yoko Ono, Esther Ferrer, Josephine Baker, Nina Giovelli, Grupo Vão, Juliana Melhado, Juliana Moraes, Kika Nicolela são muitos!!!

ANEXOS: ENTREVISTAS

4.9 LETICIA SEKITO

FICHA TÉCNICA	
Entrevistada	Leticia Sekito
Entrevistadora	Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli
Data	4 de abril de 2019
Método	Entrevista gravada
Duração	30 min
Transcrição	Total

Leticia Sekito (São Paulo, 1975)[124] é rtista da dança e performance, criadora da Companhia Flutuante, está interessada na potência do encontro entre pessoas e lugares e no corpo em movimento e na indisciplinariedade entre as artes. Formada pelo C.E.M. Centro em Movimento, sob direção de Sofia Neuparth, em Lisboa/Portugal, entre 1990 e 1996. Trabalhou no Estúdio Nova Dança e foi co-criadora e intérprete da Cia 2 Nova Dança, em São Paulo, de 1996 a 2010. Destaca a trilogia de solos: Disseram que eu era japonesa (2004), *E Eu Disse:* (2007) e *O Japão está aqui? (2008), os projetos em grupo* "Flutuante" (2011) e "Fluxos em Preto&Branco" (2012-2019), versão em grupo e a solo e o projeto "Leões" (2016-19) e a investigação sobre Dança Suculenta (erotismo na dança), com o artista dinamarquês Peter Michael Dietz, residente em Portugal. Desenvolve parcerias com a artista visual e performer Suiá Burger Ferlauto, a iluminadora Ligia Chaim, o Núcleo Dança Aberta (Neca Zarvos e Priscila Jorge), as artistas Estela Lapponi, Rubia Braga, os fotógrafos Inês Corrêa e Gil Grossi, os músicos Ramiro Murillo e Manuel Pessoa Lima. É aikidoista, Educadora do Movimento Somático pelo BMC®, professora de DanceAbility® e terapeuta corporal. Faz parte do Centro de Estudos Orientais, coordenado por Christine Greiner PUC/SP.

---

[124] Biografia cedida pela própria artista.

[https://companhiaflutuante.blogspot.com/]
[https://www.youtube.com/user/leticiasekito]

Sobre a relação com a arte e a dança e um pouco da minha história.

Leticia - Vamos falar da dança... Eu estou com 43 anos, e tenho um percurso um pouco diferente de algumas pessoas da minha geração. Eu não fiz balé desde pequenininha, mas quando eu morava no interior de Sorocaba eu tinha essa referência, que dançar era dançar balé clássico, ser bailarina. E meus pais não tinham condições de me pagar escola particular. Então eu fiz algumas coisas com, sei lá, 8 ou 9 anos. Me lembrando agora, percebo que o contato que eu tinha com a dança era na escola: eram aquelas apresentações de datas comemorativas e que *tinham* dancinhas para gente fazer... Dia dos Pais, Dia das Mães, Páscoa, essas coisas. Depois entre os 9 os 14 anos eu fiz um pouco de balé clássico. Porém foi detectado que eu tinha escoliose, cifose na época, daí aconteceu que eu tive que migrar para fazer ginástica corretiva, e eu também migrei para um pouco de esportes como vôlei, basquete, handebol, natação... e sempre tentando fazer um pouco de balé.

Quando eu cheguei perto dos 14 anos eu vi que não ia ser mais bailarina, eu já tinha entendido. Comecei a pensar já em vestibular, em qual faculdade fazer, provavelmente comunicação social, ser jornalista e virar crítica de dança, para estar perto da dança. Mas a sensação que eu tinha era que eu já não ia mais dançar. Mas no meio da minha vida tive uma surpresa ótima, que foi quando meu pai foi trabalhar em Portugal, em Lisboa numa multinacional e a família toda foi junto. E de alguma forma me veio a sensação que talvez lá, com uma nova situação econômica, essa relaçãocom a dança fosse mudar. Foi então que uma amiga minha da escola falou: “Mas você gosta de dançar? Aqui perto, a duas estações de metrô tem um estúdio!” – que na época se chamava Estúdio Rui Horta, um coreógrafo português que na época tinha acabado de ir para Alemanha, em 1990. Quando eu cheguei em Lisboa para fazer aula de balé, a professora falou que eu não podia fazer balé clássico, que tinha primeiro que fazer barra no chão. Essa professora era Sofia meu parça. Foi aí começou uma mudança no meu olhar, no meu entendimento, de perceber que sim, que eu poderia dançar! Não o balé clássico, mas que eu poderia dançar o que hoje a

gente chama de dança contemporânea, que é essa dança que trabalha com corpo que você tem, e tem a ver muito com que hoje a gente enquanto uma abordagem somática.

De 90 a 96, foi quando eu estive lá em Lisboa, eu fiz essa minha formação não oficial. Os professores foram: Sophia Neuparth, Peter Michael Dietz, Amelia Bentes, Paula Careto e basicamente eu ficava de segunda a sábado depois do horário da escola, ou do horário da faculdade. Eu tinha em conjunto aula de barra chão, de ballet níveis 0,1,2,3,4; de dança contemporânea, de improvisação, ateliê coreográfico, e nessa concepção de dança e corpo as artes visuais já estavam dialogando. Por que a gente se inspirava em imagens, em trabalhos de artes visuais, e o corpo não tinha essa relação de dança que "dança passos", mas um corpo que tem relação com tudo que fosse movimento.

Então lá nos anos 90 eu entrei em contato também com o que se cataloga por *performance,* nesse ambiente de cruzamento de corpo, movimentação corporal, artes visuais, e dança. (E aqui eu coloco uma pergunta para você, ou uma reflexão para a gente fazer juntos: que essa relação das categorizações artes cênicas, artes do corpo, artes visuais, performance, esse catálogo de ações talvez tenha muito mais a ver com uma questão que vem de fora, com mercado, ou com mecanismos de controle sobre o que a gente faz, do que uma escolha ou uma necessidade que vem das pessoas que fazem e produzem arte, não ...?) Posso dizer que eu não consigo separar a minha ação de dança e a partir de qual momento eu comecei a minha relacão com as artes visuais. Porque a minha dança já se relacionava com o espaço, com arquitetura, com tonalidades, com materialidades diferentes. Dançar com o meu corpo, com outros corpos e coisas, objetos vai, dentro da minha trajetória, ficando cada vez mais forte.

Quando voltei para São Paulo, eu não conhecia nada de dança aqui, e fui para o Estúdio Nova Dança. Lá a gente tinha um foco no corpo da dança, mas também com as outras linguagens. Eu ganhei uma bolsa de estágio em 1997 para estudo de composição coreográfica e eu fiz esse solo com plástico-bolha. A partir daí que, essa minha relação com os materiais, com outros corpos, de materiais diferentes, orgânicos e inorgânicos tem me acompanhado, e de alguma forma meu trabalho tem essa

linguagem performática também. Tem esse quase *não lugar*, esse trânsito. No meu discurso eu uso essa relação de que eu converso com as artes visuais, com a música, o cinema, a fotografia, o vídeo... Mas uma das razões de eu continuar ter que responder ao mercado, aos editais, as programações dos centros culturais, a essa visão compartimentada de área, eu faço por uma necessidade de dialogar e conversar com o mercado, e a possibilidade de trabalhar e desenvolver minha produção e minha pesquisa, investigação artística. Mas eu sinto sim, que por eu ter vindo da dança e toda minha construção, a dramaturgia das minhas performances, as coreografias (se é que a gente for falar assim); elas têm esse ponto em comum, de que parte do *corpo ou do movimento – o que q*uer que seja movimento. Então eu entendo que tem uma particularidade, uma peculiaridade da minha visão quando eu vou construir determinadas coisas que podem ser interpretadas como artes visuais. Por exemplo teve esse do plástico bolha, chamado "*Plástico e corpo"* que fiz durante muitos anos, e também o projeto *"Fluxo em preto e branco",* que é um projeto que se inicia em 2012. Um pouco antes, a *performer*, artista visual, e dançarina Suiá Burger Ferlauto fez um cenário para um trabalho de dança chamado *Flutuante,* em 2011. Baseado em xilogravuras antigas japonesas, a gente se inspirou nelas para fazer diálogo com a questão do erotismo de sensualidade e *sensuralidade* que eu estava interessada, na época, e era um trabalho para grupo. Ela propôs para gente que em vez de *só* ela criar um cenário, a gente criasse um cenário junto. Foi aí que ela fez com a gente um laboratório com papel no chão, tinta nanquim, vassouras, pincéis... e a gente ia agindo, dançando com a qualidade de movimento do *Flutuante*, a gente foi deixando essas marcas e registros no papel. E esse era apenas um laboratório para fazer a cenografia do trabalho, mas aí a gente viu que tinha um potencial performático. Isso virou projeto do ano seguinte, em 2012 que foi o *Fluxos em preto e branco.*

Até 2012 esse trabalho funcionou como um conjunto de ações performáticas com a relação de diálogo entre ação, corpo, movimento, dança. Além da música – que era composta e feita ao vivo – os trabalhos tinham procedimentos, mas também levavam em si a linguagem da improvisação. Depois, por volta de 2015/16 eu retomei o *Fluxo em preto e branco,* algumas de suas questões em solo, por dois motivos: eu percebi que tinham assuntos que me interessavam, e que tinham a ver com a minha linguagem, do meu núcleo, e que eu tinha que tratar isso a solo; e também foi um

momento que eu não tinha apoio para poder estar com várias pessoas comigo, com um grupo e nem com colaboradores. Mas foi um momento bom de perceber o *Fluxos em preto e branco* na versão solo. Então isso continua até hoje, é um trabalho que está ativo ainda. Ele se resume numa série de experimentações em que eu trabalho com carvão ou nanquim e papel. Dentro do trabalho tem uma conversa com figurino, com a arquitetura e acaba existindo também um diálogo com essas categorias de dança, performance, artes visuais.Mas para mim, o meu foco não está em categorizar se isso é dança, se é performance, se é artes visuais. O que me importa mais a minha relação de movimento, ação através dessa troca com outras materialidades que não são somente com o *corpo meu* ou corpo humano.

Existem vários outros trabalhos, como por exemplo *O Japão está aqui,* em que um objeto cênico acaba virando o meu parceiro de dança. E assim há vários trabalhos meus a solo em que os objetos e elementos cênicos dançam comigo. Então nesse sentido, quem dança não sou só eu, mas todos os elementos que estão comigo, e conversando comigo, e me afetando... assim como o público também. O público me ativa. Mas falando em materialidade, eu posso citar que gosto de trabalhar com vídeo e com fotografia. Mas de novo, não tem a ver com a escolha de ir para área de fotografia ou de vídeo, mas num sentido de usar a mídia. Ela junto a essa linguagem que trabalha o corpo em movimento, o corpo que dança em movimento.

O que a motivou a unir duas linguagens? O que te impulsiona a criar uma arte híbrida?

Leticia - Eu não escolhi fazer uma arte híbrida. Digamos que eu reforcei coisas que estavam acontecendo, e essa escolha de trabalhar com outros elementos que não só o meu corpo em movimento e os elementos da dança foi uma coisa que veio da necessidade, e do processo de criação, e do meu prazer, e de perceber que dá vazão para essa minha ação artística. Então não é uma escolha no sentido de “agora vou fazer arte híbrida”. Acho que tem a ver também com a minha formação, que vê o corpo e a dança não fechada numa caixinha, mas esse diálogo e permeabilidade das expressões e entender movimento não só como um músculo e um esqueleto que dança por aí, mas o corpo inteiro que produz som como movimento, o corpo que

produz imagens, seja através de vídeo, foto, ou corpo em cena. Só reforçando: eu acho que a questão da conversa com outras categorias, outros campos da arte, tem a ver com a minha necessidade interna, tem a ver com a minha contaminação inclusive, de participar de trabalhos de outros artistas, que são de vídeo, de artes visuais, de música... São esses encontros que me interessam. Pelas pessoas e os trabalhos que elas produzem, e não com a área com que a pessoa está relacionada. São as colaborações artísticas entre pessoas que me interessam.

Em que local o seu trabalho fica melhor exposto? Em uma Galeria ou um teatro? Ou fora da instituição?

Leticia - Então... Não dá para fazer uma generalização. Eu acho que tem várias instâncias, por exemplo: tem alguma coisa que vai surgindo e eu percebo que a melhor forma de acontecer é num espaço de convivência (se é uma performance que eu quero estar onde as pessoas vão estar transitando), acaba havendo um tipo de categorização: performance, intervenção urbana, ou em intervenção em espaços transitórios. Mas também pode acontecer em determinados trabalhos de não haver melhor forma de apresentação que dentro de uma caixa preta, devido um experimento de luz, por exemplo. Na verdade, o próprio trabalho vai pedindo. Há também essa questão bem prática de conseguir colocar o trabalho no mercado. Quando se faz um projeto, é preciso saber até onde vai a sua concessão em favor do mercado, sem que isso comprometa a qualidade da sua obra. Às vezes você faz um trabalho que é para ser feito num palco italiano e que as pessoas têm que ver de frente. Mas pode surgir uma pauta em um lugar em que as pessoas podem ficar em volta, e você quer vender o trabalho. Então há de haver uma avaliação, que parte da sua sinceridade para com o trabalho, no sentido de que até onde ele pode ser deslocado. Eu tenho trabalhos que são para caixa-preta, e outros trabalhos que são para espaço aberto, para o espaço fechado da Galeria... Há uma diversidade que dialoga entre os desejos e as necessidades do trabalho, com o entorno, com parceiros. Além disso há o chamado trabalho *site especific,* que é um trabalho para um lugar específico o único que só vai acontecer naquele lugar naquele momento.

As plataformas digitais, na sua opinião, aproximam ou afastam o público da obra?

Leticia - De novo, depende! Depende do trabalho, dos testes... não dá para dizer se afasta ou aproxima. Esses limites têm riscos, e eu sou a favor de olhar para que soma. Se existe determinada ferramenta ou meio que pode colaborar para fazer o trabalho ter mais leitura, maior alcance, se for o desejo, sou a favor. Vai depender da natureza e da característica do trabalho.

Você acredita que no seu trabalho a arte abraçou a dança ou a dança que abraçou a arte?

Leticia - Eu vejo que nas suas perguntas tem uma coisa bastante do *ou* né? Eu estou muito interessado ultimamente no *e*. Não uma coisa *ou* outra; quem sabe *e*? E se depois houver a possibilidade de uma coisa existir, e depois a outra, ou juntas, ou de repente uma vai existir num tempo, e depois da outra vai existir no outro tempo...? Ou simultaneamente elas vão estar ali no *E*. Por que esse *ou* às vezes é preciso, você tem que escolher: *ou isso ou aquilo.* Essa ideia tem muito a ver com o trabalho de improvisação que eu faço, e que sim: a gente não tem todas as escolhas do mundo. Sobre o *abraçar*, eu acho que mais do que *a dança abraça as artes visuais* ou vice-versa, é a gente que abraça. Eu acho que tem a ver com *abraçar-se*. Uma relação mútua, recíproca, dinâmica, não linear. Eu penso mais em encontro: não é uma que abraça a outra, mas elas que se abraçam... *quando possível*.

Que referências de artistas performáticos, videomakers, e bailarinos você traria como bons exemplos na atualidade para quem está começando a trabalhar a linguagem do corpo na arte?

Leticia - Essa pergunta é curiosa e perigosa. Porque sempre que a gente fala de uns a gente não fala de outros. Eu não tenho essa resposta pronta; eu posso dizer de referências que tem durado no tempo, e que são pessoas que me movem. As minhas referências devem levar em consideração a minha idade. Eu tenho 43 anos, então este termo “atualidade” fica relativo: são de um passado de 10 ou 20 anos atrás, mas

também podem ser de um ano atrás, um mês atrás, uma semana, um dia atrás. Então hoje, dia 4 de abril de 2019, quando você me faz essa pergunta, tem a ver com memória: e a memória tem uma criatividade incrível [risos]... Então eu posso dizer de pessoas que me mexeram no sentido de "nossa ela faz dança, mas parece que ela extrapola, né?"... É a *La Ribot*[125], que mistura essa questão performática com dança, a *Björk*, que tem um trabalho que me move muito, porque ela conversa muito com essas categorias sobre a qual já falei (performance, dança, etc.) e tem trabalho de voz e movimento. Uma outra referência forte são Peter Michael Dietz[126] e Sofia Neuparth que são os meus professores de base e que agora a gente tá com colaborações artísticas. Eles são de Lisboa, Portugal. O Peter Michael Dietz é um performer, ou *mover* – como você quiser – e que trabalha muito com esse conceito de "estar em performance o tempo inteiro". Além deles, todas as pessoas que vieram dos anos 60/70, da dança pós-moderna... é terrível estar respondendo isso (*risos)*, porque é muito difícil! Eu teria que pensar um pouquinho mais... Tem o Bill Viola, e eu acredito que a fama dele precede a minha relação com os trabalhos dele. Na exposição que teve agora no Sesc Paulista (ano passado) eu achei muito interessante a maneira como ele trabalha corpo, a imagem, presenciação em vídeo... Então ele é uma referência, nesse sentido de ver por onde a investigação dele foi e onde está agora. Claro que quando ele começou ele não tinha todo o apoio institucional que agora ele tem, mas é muito interessante ver essa trajetória. São propostas muito simples e complexas ao mesmo tempo. Uma outra área bem perigosa que tenho como referência é o *movimento Butoh* que existiu no Japão, num momento pós-guerra. E

---

[125] *La Ribot* - Nascida em Madri, Maria Ribot completou sua formação em dança clássica e moderna na França, Alemanha e Estados Unidos. Em 1985, ela começou a produzir suas próprias coreografias. Um ano depois, fundou o grupo Bocanda, em colaboração com Blanca Calvo. Essa companhia teve papel importante no desenvolvimento da dança contemporânea espanhola. [...] La Ribot iniciou nova fase em 90, quando resolveu expandir seu vocabulário. Em 93, ela lançou um projeto inusitado, denominado "Piezas Distinguidas". Desde então, já criou 32 dos 100 solos de curta duração que integram a obra. De caráter performático, as apresentações de La Ribot têm acontecido tanto em teatros quanto em museus. Com seu corpo magro, cabelos pintados de azul e pelos pubianos de vermelho, ela faz de si mesma uma espécie de pôster mutante. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1007200025.htm>. Acesso em 05 de abr. 2019.

[126] Peter Michael Dietz nasceu na Dinamarca. É performer, bailarino, alguém que se move, criador, designer, orientador, coreógrafo, professor. Estudou na European Dance Development Centre (EDDC) onde experimentou mais variadas técnicas e formas de dança como, técnica de lançamento e contacto improvisação. Tem trabalhado em várias instituições em Portugal no Brasil e em diferentes zonas da Europa a partir de 1989. Trabalha na pesquisa e pesquisa no centro de Sofia Neuparth. Entre as suas criações contam-se Viver, Valquírias, Made in Brasil, Debaixo dos Lençóis, Valquíria Voltando, Solo Sem Som, Quase Sem Pegadas e Brasília Nova Dança. Disponível em <https://petermichaeldietz.wixsite.com/petermichaeldietz/about>. Acesso em 05 de abri. 2019.

alguns artistas que dialogavam com o pensamento do movimento *Butoh,* que são do movimento *Gutai.* Japoneses que trabalhavam com performance, instalações, *action painting*... São uma referência importante.

Agora eu vou falar de pessoas que são próximas a mim, com quem eu me identifico em termos de trabalho, que tem esse trabalho de dança, ou videodança. Cyntia Domenico, Suiá Burger Ferlauto, Elisabete Finger[127] para citar algumas. Adalgisa Campos, artista visual, o Roberto Freitas que é um artista visual incrível; ele já colaborou com a gente na companhia Flutuante. O Manoel Pessoa Lima, que é um músico, compositor e performer: eu acho muito interessante ver ele que vem da música clássica, e acabou dando uma guinada para música experimental. E ele é um performer incrível e os trabalhos deles são muito instigantes assim como Roberto Freitas também. Tem o trabalho do Gil Grossi[128] que é um fotógrafo muito importante na dança em São Paulo. Ele registrou muita coisa desde os anos 80 e ele tem um trabalho com uma característica muito corporal, dele; também dança contato-improvisação e é muito interessante ver como o olhar dele de corpo e a ação dele em movimento reflete no trabalho fotográfico dele. A Letícia Camada é outra fotógrafa que tem um projeto interessante que chama *Corpo Em Cena.* É muito importante a gente lembrar que essas são referências que apareceram agora nesse momento. E toda vez que a gente define, a gente exclui. Então vamos ter as as devidas ressalvas a esses apontamentos dessas referências, mas são todos de coração [risos].

---

[127] *Elisabete Finger* é performer e coreógrafa. Desenvolve trabalhos que perseguem uma 'lógica de sensações' e se ocupam de um erotismo da matéria: um corpo-matéria que se funde, colide, atravessa outras matérias. Foi artista residente na Casa Hoffmann (Curitiba, 2004), fez parte da Formação Essais no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (França, 2005-2006), e do Programa SODA – Solo/Dance/Authorship, mestrado em dança pela HZT/UdK (Berlim – Alemanha, 2010-2011). Foi co-fundadora e integrante do Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial (2005-2012). Tem apresentado seu trabalho em diferentes contextos (dança, performance, artes visuais), em diversos festivais e mostras no Brasil e em outros países, com apoio de instituições brasileiras e europeias como: Itaú Cultural, Festival Panorama, FUNARTE, Ministério da Cultura, Instituto Goethe, PACT Zollverein, Fabrik Potsdam, Uferstudios (DE), Weld (SE) entre outras. Desde 2013 desenvolve o projeto "Discoreografia – Música, Dança e Blá, Blá, Blá" – programas em áudio e vídeo, que tratam das relações possíveis entre música, movimento e processos criativos em artes do corpo (realizado pelo Ministério da Cultura e Instituto Itaú Cultural). Mora em São Paulo. Disponível em <https://elisabetefinger.com/io/>. Acesso em 05 de abr. 2019.

[128] *Gil Grossi* pesquisa fotografia e dança contemporânea desde 1985 atuando como fotógrafo, professor e dançarino. Realiza fotos para postais, programas e divulgação de espetáculos de dança e teatro e atualmente pesquisa a fusão entre dança contemporânea, poesia e artes visuais. Disponível em <http://www.gilgrossi.com/index.html>. Acesso em 05 de abr. 2019.

A minha pesquisa fala um pouco de processo criativo. Você poderia falar um pouco sobre o seu?

Leticia - Quando se fala de processo criativo, falamos de algo que vai durando ao longo do tempo. Por conta da minha formação lá em Lisboa (que já via a própria formação em dança como um processo criativo, e não algo separado) eu sinto que teve um momento, quando eu comecei a fazer trabalhos mais autorais, que eles faziam parte de um processo criativo conectado com os meus Mestres, com os meus professores, com as experiências que aconteciam na minha formação. Posteriormente, trabalhando com a Companhia 2 Nova Dança, dirigida pela Adriana Grechi, ou no núcleo da Companhia Nova Dança dirigida pelo Maurício Vieira, os processos estavam ligados aos pensamentos desses grupos. E paralelamente tinha essa minha investigação e processo de criação. O que eu sinto agora, nesses últimos quatro anos, é que esses momentos foram bem preciosos, porque eu pude rever o meu processo de criação, num sentido de amadurecimento de uma linguagem. Pensando em alguns trabalhos que eu fiz ou colaborei, eu acho que também *processo criativo* depende. É necessário perceber que existe essa simultaneidade, que seria: a maneira como você vai desenvolvendo seu processo criativo, e o momento em que em determinados projetos ou ações experimentações o processo criativo vai-se fazendo, de forma independente, vai acontecendo especificamente em relação a a situação que se encotra.

Fale um pouco sobre o lugar do seu trabalho, há algum diferente do convencional que você tenha se apresentado? Você acredita que o seu discurso entra na discussão do *não-lugar* do hibridismo contemporâneo, do não pertencimento a caixas pretas e cubos brancos?

Leticia - Eu acho que as minhas ações estão relacionadas com *lugar-qualquer* [risos]. Não é lugar nenhum, mas é lugar-qualquer, num sentido positivo, que tenha a ver com as possibilidades, o perfil e a conexão do lugar. Eu tenho alguns trabalhos de *site-especific.* O primeiro trabalho que eu considero como *site-especific* aconteceu um dia antes de eu voltar de Lisboa para São Paulo, em 1996. Aconteceu em um Galpão velho, em Cassilhas, que fica da outra margem do Rio Tejo, e lá eu fiz um

procedimento que continua fazendo parte do meu trabalho: seja fora ou até mesmo dentro de um teatro. Que é: primeiro *sentir* o lugar, perceber o lugar. Ver que áreas desse lugar específico que me atraem, e que pede corpo. Então, pode ser qualquer lugar, e eo mesmo tempo é específico. *Um lugar qualquer específico.* Acho que isso seria uma síntese de tudo isso que eu acabei de falar. Conectado com a ação e com a própria necessidade, do chamamento do espaço. Isso tem a ver com as minhas ações, de dançar, deixar a dança acontecer, e perceber o espaço, aonde o espaço precisa ou chama o corpo em movimento.

ANEXOS: REPORTAGEM

4.10 MAGNO GODOY

FICHA TÉCNICA	
Entrevistado	Magno Godoy
Entrevistadora	Jornalista Sandra Sato, do blog IU – Intervenções Urbanas[129]
Data	Abril de 2008
Método	Entrevista gravada e posteriormente transcrita
Duração	-
Transcrição	-

Neo Iaô - Os primeiros passos da Dança Contemporânea no ES[130]

No tempo em que a dança capixaba não saía dos seus limites, a Companhia de Dança Neo Iaô, liderada pelo bailarino, coreógrafo, cenografista, figurinista e músico Magno Godoy, arrebentou as amarras e se tornou referência em dança contemporânea no Estado.

Foram mais de duas décadas de pesquisa em linguagem corporal, com pura ousadia e muita fé nas opções nada convencionais desse grupo de artistas. Hoje a Neo Iaô não existe mais como companhia, mas ela se transformou em Cia. Magno Godoy (musicais) e Cia. Teatro Urgente (teatro/expressão corporal), conduzida pelo ator, diretor e bailarino, Marcelo Ferreira.

Com uma história consistente e intrigante, o IU se sentiu na obrigação de registrar e resgatar as lembranças da Neo Iaô, num bate-papo que durou mais de três horas, com os artistas Magno Godoy e Marcelo Ferreira.

---

[129] Disponível em <http://sandrasato.blogspot.com/2008/04/neo-ia-os-primeiros-passos-da-dana.html>. Acesso em 03 de março de 2019

[130] Esta matéria foi divulgada no site Intervensões Urbanas - no mês de abril. www.iu.art.br

Movimento Estudantil

Naquele tempo, década de 70, o Brasil vivia na ditadura militar. A maioria dos jovens eram engajados politicamente, o que não foi diferente para Magno Godoy. “Eu era contra a ditadura. Participava do diretório acadêmico, como diretor de cultura, e das assembléias estudantis, com faixa e tudo. Foi assim, nesse contexto, que surgiu o tema para a peça Do trote até a formatura. A obra era uma comédia besteirol, que tinha três correntes - a direita, esquerda e a extrema esquerda (anarquista). Tudo era motivo de deboche: o bandejão, a república, o reitor e até o próprio movimento estudantil era destruído”, relembra.

A arte para estes jovens estava vinculada às questões políticas, filosóficas e existenciais. Mas a ironia e o deboche escrachado não faltavam. Além disso, a fase também foi marcada pelos encontros na caixa d’água - violão, maconha, criação, piração e muito papo-cabeça. “Depois que nós conseguimos a democracia, a população acomodou. Acredito que o jovem está muito alienado, vamos ver onde isso vai dar. Ainda há várias coisas que precisam ser resolvidas que o estudante precisa se engajar”, reflete.

Influências

Com a presença de Marcelo Ferreira, estudante de jornalismo, no grupo, as coreografias foram se tornando mais sofisticadas. Substituíram o trabalho mambembe para outro com mais sofisticação, utilizando-se basicamente da dança contemporânea. “Já tínhamos este intuito de questionar a linguagem corporal. Queríamos descobrir uma dança típica do Brasil, a dança que descobrisse as raízes da nossa cultura, dos nossos arquétipos, a nossa estética. Falar sobre a caatinga, o sertão e, principalmente, a miséria do terceiro mundo”, relembra Godoy.

Balé Clássico

Magno considera a dança no Brasil difícil para o homem. Há discriminação que já começa com a própria concepção do balé clássico. “Eu tinha uma discussão interna como bale clássico, pois ele trabalha muito da cintura para baixo e o braço só servia para suspender as meninas. Além disso, o balé surgiu com a corte, ou seja, já tem no berço a questão discriminatória social – há uma primeira bailarina e o resto são camponesas. Então eu usei o acabamento do balé e quis usar essa coisa redonda que ele faz, no seio da dança contemporânea” explica o coreógrafo.

Neo Iaô

O nome Neo Iaô significa Novos Iniciados. Ele surgiu através dos estudos do terceiro mundo, a miséria e nos rituais. “A palavra tem influência africana, e significa o ritual de iniciação de um caminho. Magno transpôs este significado para o contexto brasileiro, pois as temáticas das peças sempre remeteriam às questões sócio-políticos do país. Acrescentamos também, a loucura e a sexualidade, que era nosso diferencial. Começamos a usar tapa-sexo e, depois, o emplasto, para representar um humano sem sexo. Isso chocou a cidade toda”, diverte Magno Godoy.

Kazuo Ono

Através do Festival de Salvador, apareceu uma polêmica que falava que a Neo Iaô copiava o butoh – dança desenvolvida no Japão. “Conhecemos o trabalho de Kazuo Ono, mestre do butoh, e nos identificamos muito com ele. Mas era só uma coincidência e que nosso trabalho era resultado de uma pesquisa interna e de linguagem. Disse aos críticos que não havia copiado ninguém, e que sempre fui um eterno pesquisador. Eu me reciclo a todo o momento, onde tudo, até no palco, é passível de mudança. Até porque toda obra é inacabada, nenhuma peça é tão plena para dizer que ela está fechada”, diz Godoy.

Videodança

Magno afirma que não existe diploma para ser artista. Com essa consciência, os bailarinos abandonaram o desejo de correr atrás desse diploma e acharam que, se

construíssem uma excelente carreira, isso bastaria, o que substituiria o diploma. Apresentaram nos principais centros culturais do país, além da Argentina. “Ai veio à reflexão: o que pode ajudar na nossa luta? É preciso registrar isso no tempo. Assim, começamos a fazer videodança, pois teatro e dança são artes efêmeras”, afirma.

Incentivos culturais

Os órgãos públicos, o ministério da cultura, as secretarias estaduais e as leis que existem, tiram um dinheiro que é do povo e revertem para a cultura. Mas eles só querem te dar o dinheiro para você montar. Agora, para divulgar o trabalho, que é três vezes o valor disso, nada. Se eu fosse global, a platéia estaria cheia. Então eu só posso ir pro palco quando eu for global? Os órgãos de cultura não querem saber de platéia, querem se desincumbir desse compromisso. Você pega o dinheiro, presta conta daquilo tudo e se deu platéia, não interessa. Mas qual a finalidade da arte, não é a platéia? Arte sem platéia não é arte, pois arte é a visão do ser humano sobre a obra. A arte precisa ser consumida, vista. É igual a um pão”, desabafa Godoy.

Cia. Magno Godoy

Magno relembra os tempos em que os bailarinos eram fiéis a uma só companhia. Ele diz que esta época romântica não existe mais. “Hoje não posso me prender a bailarino, porque se amanhã eu precisar dele, ele pode não estar disponível. Então veio a idéia em gastar com tecnologia em cima de mim mesmo. Mudei o nome para Companhia Magno Godoy. Aproximei, também, meu trabalho para ser mais popular. Juntei a dança contemporânea, a dança popular e a música em uma só peça. Eu sempre sonhei muito alto, então, como não tive condições, eu faço daqui Berlim, Nova York, ou seja, me comporto como se estivesse lá e levo a mesma seriedade. O próximo trabalho vai ser sobre Maria Ortiz”, completa.

Cia. Teatro Urgente

Marcelo Ferreira desenvolve um outro tipo de trabalho, mesclando expressão corporal com o texto. “Considero que o meu trabalho no Teatro Urgente está mais na

linha Neo Iaô que do próprio Magno Godoy. Nosso último trabalho fala sobre o homem comum, de hoje, um Zé-ninguém – sem perspectiva, sem sentimento, vazio. Fazemos uma colagem com o texto de Nietche e Haich. Faço muitas pesquisas para os textos, atuações e tento sempre inovar e apresentar trabalhos originais. Além disso, tenho muita vontade de resgatar a dança contemporânea aqui no estado”, revela Ferreira.