

**DA CASA DE CONTATO À
DRAMATURGIA DO CONTATO:**
Experimentações e reflexões na casa Ribalta.

Mayrla Andrade Ferreira

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

DA CASA DE CONTATO À DRAMATURGIA DO CONTATO:

Experimentações e reflexões na casa Ribalta.

Mayrla Andrade Ferreira

Belém

2012

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Gisele Guilhon Antunes Camargo.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Ferreira, Mayrla Andrade

Da casa de contato à dramaturgia do contato / Mayrla Andrade Ferreira;
Orientador a **Prf^a. Dr^a** Giselle Guilhom Antunes; Belém, 2012.

263 f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade
Federal do Pará, Belém, 2012.

1. Dramaturgia 2. Improvisação – Dança 3. Casa Ribalta. I. Título

CDD. 22. Ed. 792.02



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

No primeiro (1º) dia do mês de março do ano de dois mil e doze (2012), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, sob a presidência da orientadora professora doutora **Giselle Guilhon Antunes Camargo** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Mayrla Andrade Ferreira**, intitulada *Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na Casa Ribalta*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras, Giselle Guilhon Antunes Camargo, Ana Flávia de Mello Mendes da Universidade Federal do Pará e Lenira Peral Rengel, da Universidade Federal da Bahia. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Antunes Camargo Guilhon, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção e recomendação de publicação de parte ou capítulo. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 01 de Março de 2012.

Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

Profa. Dra. Lenira Peral Rengel

Mayrla Andrade Ferreira

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

METADE

Que a força do medo que tenho
Não me impeça de ver o que anseio.

Que a morte de tudo em que acredito
Não me tape os ouvidos e a boca
Porque metade de mim é o que eu grito
Mas a outra metade é silêncio.

Que a música que ouço ao longe
Seja linda ainda que tristeza
Que o homem que eu amo seja pra
sempre amado
Mesmo que distante
Porque metade de mim é partida
Mas a outra metade é saudade.

Que as palavras que eu falo
Não sejam ouvidas como prece e nem
repetidas com fervor
Apenas respeitadas
Como a única coisa que resta a uma
mulher inundada de sentimentos
Porque metade de mim é o que ouço
Mas a outra metade é o que calo.

Que essa minha vontade de ir embora
Se transforme na calma e na paz que eu
mereço
Que essa tensão que me corrói por dentro
Seja um dia recompensada
Porque metade de mim é o que eu penso
e a outra metade é um vulcão.

Que o medo da solidão se afaste, que o
convívio comigo mesmo se torne ao
menos suportável.

Que o espelho reflita em meu rosto um
doce sorriso

Que eu me lembro ter dado na infância
Por que metade de mim é a lembrança do
que fui
Mas a outra metade eu não sei.

Que não seja preciso mais do que uma
simples alegria
Pra me fazer aquietar o espírito
E que o teu silêncio me fale cada vez mais
Porque metade de mim é abrigo
Mas a outra metade é cansaço.

Que a Arte nos aponte uma resposta
Mesmo que ela não saiba
E que ninguém a tente complicar
Porque é preciso simplicidade pra fazê-la
florescer
Porque metade de mim é a platéia
A outra metade é a canção.

E que a minha loucura seja perdoada
Porque metade de mim é amor
E a outra metade também

Composição: Oswaldo Montenegro

DEDICATÓRIA

Sabe aqueles momentos que me senti só,
sei que estavas sempre comigo,

aquele sentimento de medo
pelo amanhã que não vejo,
mas que sempre estava tudo preparado

o sustento nos momentos de fraqueza
para prosseguir em retidão as promessas

teu cuidado, teu amor, tua presença
me aquietando a alma e me fazendo ninar,
como um bebê que não precisa se preocupar

aqueles momentos em particular,
me ensinando cada movimento, e as horas passando
sem eu querer nada mais, que escutar-te falar.

Deus, meu amor maior, autor da minha vida, da dança
e dos meus sonhos, meu infinito particular, sou grata a tudo
o que tens feito e tudo que ainda irás fazer nessa caminhada.

Não deixa eu ir, se a tua presença não for comigo,
porque assim sei que onde eu for tua luz iluminará
e sempre ensaiaremos uma nova dança.

Entra nos palcos da minha vida e meche com minhas estruturas...

A Ti Paizinho, dedico toda a minha vida.

Te amo!

AGRADECIMENTO ESPECIAL

A dois exemplos de mulheres que me fazem acreditar que sonhar é preciso. Minha Mãe e Tia, Marlene e Elizabeth Andrade, respectivamente. Agradeço por me ensinarem na pureza de seus corações a vislumbrar caminhos, desde meus primeiros passos, as primeiras palavras, do amor sem dimensão, de cada momento, dos atos de cada capítulo da minha vida não ensaiados, mas vividos, intensamente, em cada emoção que levo na lembrança. Procuro entre palavras aquelas que eu gostaria que seus corações ouvissem todo o amor que sinto por vocês. Por toda a vida. Sempre. Infinitamente Amo vocês.

A todos meus familiares que direta ou indiretamente são cúmplices da minha felicidade e sempre me deram amor e força, valorizando cada ressignificação de nossa casa, renunciando peculiaridades que só nós conseguimos entender nesses dezoito anos de existência da Ribalta, tudo em prol de um sonho maior, lutando pela dimensão humana que cada projeto de vida poderá um dia alcançar. Família, amo vocês. Obrigada á todos, avozinha, tios, manos e primos e em especial, pela adoção e amor incondicional dos tios Alberto e Odilene.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará

À direção do instituto de ciência da arte da UFPA

À coordenação do Programa de Pós-graduação da UFPA

À Escola de teatro e dança da UFPA

Aos funcionários do ICA e do PPGArtes em especial a Wânia Contente e a Ailana Guta

Ao corpo docente do PPGArtes em especial:

Profª Drª Wladilene Lima, por todo carinho e apoio dispensado em, absolutamente, todo o trajeto dessa pesquisa, na sala de aula, nos corredores, nas livrarias, numa simples gota de café. Por me ensinar que a sala de aula é o lugar do movimento criador, e me impulsionar aos riscos das fronteiras das artes, da cena da vida. Pelo sensível despertar de um projeto de vida “Mayrla, você dorme sobre a dança!”. Obrigado por transformar a minha realidade. Meus sinceros agradecimentos.

Profª Drª Ana Flavia Mendes, artista singular da cena contemporânea paraense. Aqui deixo registrado minha consideração, respeito e carinho por esta pessoa tão humana que não mede esforços no trato com o conhecimento

ProfºDrº Paes Loureiro e Profº Drº Cesário Pimentel por todas as aulas poeticamente transgressoras

À minha orientadora Profª Drª Giselle Guilhon, pela oportunidade de crescimento, aprendizado, realização profissional e pessoal neste período de convivência.

Aos queridos amigos, professores, técnicos e funcionários da ETDUFPA que tornam o trabalho um lugar de partilhas prazerosas, em especial aos companheiros da dança.

À profª Drª Lenira Rengel, pelas sugestões e orientações a respeito desta pesquisa, durante o exame de qualificação e participação na banca examinadora. E por contribuir nas reflexões quanto minha atuação artística e docente desde a pergunta lançada, durante uma palestra no II seminário de pesquisa em dança da ETDUFPA. “Como queremos fazer dança contemporânea se o pensamento ainda está no passado?”. Obrigado por lançar-me a questão que até hoje norteia o meu processo criativo.

Aos colegas do PPGArtes turma 2010, pelas sugestões, conversas e reflexões esclarecedoras para esta pesquisa. Em especial por todas as contribuições do grupo SPMC- seminário de pesquisa como movimento criador: Alberto Silva, Andreza Barroso, Claudia Palheta, Graziela Ribeiro, Keyla, Lindemberg Monteiro, Patrícia Pinheiro, Silvia Luz e Simone Jares.

Aos queridos alunos do projeto de extensão Vértice: arte, ensino e sociedade da ETDUFPA.

Aos irmãos-cumplices, intérpretes-criadores da Ribalta Companhia de dança: Ana Vitória, Antônio cunha, Antônio leno, Beatriz Gomes, Cléber júnior, Eduardo Ribeiro, Felipe Almeida,

Jhonata Paixão, Letícia Brígida, Sergio Vianna, Treicy Suelem, Uly Brito. Pela cumplicidade do partilhar diário, pelo amor e profissionalismo que se permitem mergulhar e atuar nos processos de construção de nossas obras possibilitando as investigações, num processo de liberdade, criação e coragem em arriscar.

À toda comunidade da Escola de dança Ribalta entre crianças, adolescentes, jovens, familiares, amigos, pessoas que dançam conosco incansavelmente os movimentos do dia-a-dia alimentando coletivamente a esperança de vôos maiores por uma dança transformadora. Á minha amiga de todas as horas, cúmplice, fiel escudeira, Jennifer Nascimento.

Aos queridos Antônio Cunha e Johny Aviz, mestres em toda boa obra.

Aos habitantes criadores da Casa Ribalta que partilharam a construção desse sonho: Jennifer Nascimento, Arthur Vaz, Djan Souza, Patricia Ellem, Larissa Bulhosa, Antonio Nascimento, Ronilson Cruz, Messias Pinheiro, Johny Aviz, Jean Gama, Clayton Moura, Carlos Eduardo, Antonio Cunha, Marta Batista, Keuly Fabiana, Joseana Costa, Danielly Vasconcelos, Elene Pinheiro, Flavia Cavalcante, Carlos Dergan, Nonato Melo e Maira Graciliano.

Ao grupo de crianças e juniores do projeto ministerial da IEQ arterial 18, que se permitem mergulhar nos processos de criação e improvisação em dança: Yasmin, Ana Carla, Carlinha, Bianca, Sarah, Rayane, Rayssa, Vitória, Rafaela, Thalia.

À todos os alunos, amigos, e companheiros que lutam por uma dança transformadora.

RESUMO

A pesquisa aponta um caminho de experimentação artística, desvelado, precisamente, no meu primeiro espaço de contato com a dança: a “casa de contato”, objeto de investigação desta pesquisa que estabelece conexões múltiplas e heterogêneas dos intérpretes-criadores com suas histórias de vida, as quais são, matéria-prima principal, articuladoras para o reconhecimento dos princípios e recorrências de uma dramaturgia específica, particular e local, a “dramaturgia do contato”. Para compor as bases de tal proposição, sirvo-me do referencial teórico-metodológico rizomático de Deleuze e Guatarri (1995), em seus perceptos e afetos (1992), agenciados pela tríade imagem-tempo-movimento de Deleuze (1992), como um estratégia do campo teórico-prático transversal a toda escrita. Baseado na noção de corpo sujeito de Merleau-Ponty (1999) e de dramaturgias de Eugenio Barba (2010) em tessitura com a fenomenologia da percepção e o contato-improvisação foram desveladores dos elementos que subsidiam os princípios da dramaturgia do contato despertados pelas histórias de vida de quem o pratica, respondendo assim, ao objetivo principal desta investigação dissertativa. Foram utilizados os seguintes métodos de coleta de informações: levantamento de documentos bibliográficos que permearam a natureza do tema aqui estudado e suas interfaces com diversas áreas do conhecimento, observações participantes, entrevistas abertas individuais e coletivas e a coleta sensorial através de cartas, fotografias, vídeos, músicas, desenhos e objetos relacionais que permitiram a reflexão e análise cartográfica construída por uma linha do tempo da *Escola de dança Ribalta*, da *Ribalta Companhia de dança* e da tríade *Marlene-Beth-Mayrla*, vidas que coexistem na Casa Ribalta e dão todo o sentido desta escrita. Os aspectos conclusivos advindos desta pesquisa estão implicados diretamente com o grau de comprometimento desta pesquisadora com a obra poética de um projeto de vida, “A Casa de Contato e a Dramaturgia do Contato”, marcas singulares de trans-formações de caminhos em uma plural diversidade humana.

Palavras-chave: casa do contato; dramaturgia do contato; contato-improvisação.

ABSTRACT

The research points to a path of artistic experimentation, unveiled in the very first my space contact with the dance: the "house of contact," object investigation of this research that establishes connections multiple and heterogeneous of performer-creator with life stories, which are raw material smain articulate for the recognition of principles and recurrences of a drama specific particular and local, the "dramaturgy of contact." to buy the basics of such a proposition, I use theoretical and methodological rhizome of Deleuze and Guattari (1995), in their percepts and affects (1992), brokered by the triad image-time-motion of Deleuze (1992), as a strategy of theoretical and practical cut across writing. Based on the notion of body subject of Merleau-Ponty (1999) and the dramaturgy of Eugenio Barba (2010) in fabric with the phenomenology of perception and contact-improvisation were the demonstrators elements that support the principles of dramaturgy Contact aroused by the life stories of those who practice, responding to the main objective of this Research Essay. We used the following methods of data collection: survey bibliographic documents that permeated the nature of the subject studied here and their interfaces with different areas knowledge, participant observation, interviews open and collecting individual and collective sense through letters, photographs, videos, songs, drawingsand relational objects that allowed reflection and analysis constructed by mapping a timeline of the School Ribalta dance, the dance company Ribalta and triad Marlene-Beth-Mayrla, lives that exist in the House Ribalta and give any sense of this writing. Aspects conclusive resulting from this research are involved directly with the degree of impairment o frese archer with the poetry of a life project, "The Home Contact and Dramaturgy of Contact ", marks singular trans-formations of paths in a plural human diversity.

Keywords: home of contact; dramaturgy of contact, contact-improvisation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplos de rizomas	31
Figura 2: Interface Casa-Rizoma.....	33
Figura 3: Imbricamento de significações.	36
Figura 4: Tríade da casa: Mãe / Tia / Filha	41
Figura 5: Linha do tempo	42
Figura 6: Casa Ribalta (Pavimento Térreo).	42
Figura 7: Casa Ribalta (pavimento superior).	43
Figura 8: Um canto no mundo	44
Figura 9: Casa como espaço cênico	48
Figura 10: Primeiros bailados.....	49
Figura 11: Ensaio na sala da casa.	50
Figura 12: Outros ensaios na sala da casa	51
Figura 13: Protagonistas infanto-juvenil da casa Ribalta.	52
Figura 14: Da Casa (A) ao Instituto de Ciências da Arte ICA/UFGA (B): bem mais do que um simples trajeto.	52
Figura 15: Folder da primeira mostra de Dança da Escola de Teatro e Dança da UFGA	53
Figura 16: Primeiros passos no balé.	54
Figura 17: Escola de dança Ribalta, variação de Diana e Acteon	55
Figura 18: Dança criativa.	56
Figura 19: Dia internacional da dança (2010).	56
Figura 20: Tarde de talentos	56
Figura 21: Sapatilhas na roça	56
Figura 22: Mostra de dança (2011)	57
Figura 23: Nota de jornal, desvelando o sonho.	58
Figura 24: Cena do espetáculo Cogitatum (2008).	62
Figura 25: Cena do espetáculo Intervalo (2005).....	65
Figura 26: Coreografia: uma viagem pela vida.	66
Figura 27: Coreografia poiesis- pólo joalheiro	71
Figura 28: Projeto de Extensão Vértice ETDUFGA	72
Figura 29: Jam session no Projeto cena na 5 ETDUFGA	73
Figura 30: Jam session no Encontro Internacional de contato Improvisação	73
Figura 31: Aula do Projeto de extensão Vértice	75
Figura 32: O lugar de origem	78
Figura 33: Apresentação em festividades	80
Figura 34: Primeira nota de jornal (1995)	81

Figura 35: Apresentação no Ginásio Almir Gabriel.....	81
Figura 36: O sonho ganha espaço em Ananindeua	82
Figura 37: Ideogramas	87
Figura 38: Microdança Pele-Parede	87
Figura 39: Microdança Quarto-Coração	87
Figura 40: Microdança Quarto-Coração	87
Figura 41: Dia do encontro	91
Figura 42: Diário de bordo de Hanna Monteiro.....	99
Figura 43: Diário de bordo.....	99
Figura 44: Diário de bordo Charles Wanzeler	99
Figura 45: Aula de improvisação na dança. 1º semestre 2011	99
Figura 46: Aula no PARFOR. Campus de Capanema/PA	99
Figura 47: Diário de bordo.....	99
Figura 48: Diário de bordo Ana Cecilia Costa.....	99
Figura 49: Diário de bordo.....	99
Figura 50: Linha do tempo artística da casa Ribalta.	105
Figura 51: I Mostra de Dança na Casa (1994).....	106
Figura 52: II Mostra de Dança da Ribalta (1996)	107
Figura 53: Espetáculo Sonhos (1999)	108
Figura 54: Espetáculo Memórias (2002).....	109
Figura 55: Espetáculo Sonho Real (2004).....	110
Figura 56: Espetáculo Fábrica de brinquedos (2005)	111
Figura 57: Brinquedos dançantes.....	112
Figura 58: Espetáculo Tudo é Brasil (2006)	113
Figura 59: Os brasis do Brasil	114
Figura 60: Espetáculo Um Mergulho no Mundo das Artes (2007)	115
Figura 61: Interfaces artísticas.	116
Figura 62: Espetáculo Continentes em Dança (2008)	117
Figura 63: Uma dança para os continentes	118
Figura 64: Espetáculos 15 anos (2009).....	119
Figura 65: Espetáculo Olhares Amazônicos (2010)	120
Figura 66: Clamor pela terra	121
Figura 67: Para Além do Oceano (2011).....	122
Figura 68: Fluido dos movimentos.	123
Figura 69: Espetáculo Intervalo (2004)	125
Figura 70: Cena entre-espços	126
Figura 71: Espetáculo Liberta-me (2005)	127

Figura 72: Espetáculo A Flor do Ser (2006)	128
Figura 73: Descobertas	129
Figura 74: Espetáculo Verossimilhanças (2007)	130
Figura 75: Verossímeis, em que?.....	131
Figura 76: Espetáculo Cogitatum (2008)	132
Figura 77: Cena Eu Cogito.....	133
Figura 78: O homem como ser sexuado.	134
Figura 79: Espetáculo Eutonia (2009)	135
Figura 80: Fragmentos eutônicos.....	136
Figura 81: Fragmentos do tónus.	137
Figura 82: Espetáculo Remir (2010).....	138
Figura 83: Vigiar e Punir.	139
Figura 84: Vigilâncias.....	140
Figura 85: Espetáculo Metanóia (2011).....	141
Figura 86: (Re)encontro com os habitantes-criadores da casa Ribalta	142
Figura 87: Linha do tempo dos habitantes criadores.....	144
Figura 88: Instalação (des)pedaços de memórias- arquivo pessoal	147
Figura 89: Conversando sobre memória I- vídeo- (Microdança- Sala de dança I- ventre).....	148
Figura 90: Conversando sobre memória I- depoimento Ronilson Cruz	149
Figura 91: Conversando sobre memória I- depoimento Clayton Moura.....	149
Figura 92: Conversando sobre memória I- depoimento Messias Pinheiro.....	150
Figura 93: Conversando sobre memória I- depoimento JonhyAviz.....	150
Figura 94: Conversando sobre memória I- depoimento Jean Gama	151
Figura 95: Conversando sobre memória I- depoimento Jean Gama	151
Figura 96: Conversando sobre memória I- depoimento Arthur Graça	152
Figura 97: Conversando sobre memória I- depoimento Djan Souza	152
Figura 98: Conversando sobre memória I- depoimento Jennifer Nascimento	152
Figura 99: Conversando sobre memória I- depoimento Patrícia Helen.	153
Figura 100: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- (Microdança Corredor-pé)	154
Figura 101: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- recepção-garagem (Microdança Recepção-mãos)	155
Figura 102: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- cantinho das premiações.	155
Figura 103: Conversando sobre memória II – revisitando a casa – (Microdança Sala II - Seios)	155
Figura 104: Conversando sobre Memória II- depoimento performático de Messias pinheiro	156

Figura 105: Conversando sobre Memória II- elos de ligação da casa	156
Figura 106: Conversando sobre Memória II- depoimento performático de Messias Pinheiro.....	158
Figura 107: Conversando sobre Memória II- foto da obra “profundo”	158
Figura 108: Conversando sobre Memória II- nota de jornal sobre a premiação do espetáculo REMIR	158
Figura 109: Conversando sobre Memória III - Elos de transição (Microdança Escada-coluna).....	159
Figura 110: Conversando sobre Memória III - Reunião de família (Microdança Cozinha-pescoço)	160
Figura 111: Conversando sobre memórias III- instalação - Microdança Quarto-coração	161
Figura 112: Conversando sobre memórias III- Partilhando afetos - microdança quarto-coração.....	162
Figura 113: Conversando sobre memórias III- (Microdança Parede-pele).....	163
Figura 114: Conversando sobre memórias III- o presente precioso – hibridismos de linguagem.	165
Figura 115: Conversando sobre memórias III- o presente precioso - carta poema.	166
Figura 116: Conversando sobre memórias III- o presente precioso	167
Figura 117: Conversando sobre memórias III- Coreografia ao som dos bandolins.	168
Figura 118: Conversando sobre memórias III – O presente precioso – Fonte de energia.	169
Figura 119: Conversando sobre memórias III – O presente precioso – Interface íntima.	170
Figura 120: Laboratório sobre as fragilidades dos laços humanos	175
Figura 121: Instalação do diário de bordo da aluna Camila na disciplina improvisação (2011)	179
Figura 122: Imagem indutora do princípio da sensação	181
Figura 123: Aula de improvisação na dança – Curso técnico (2011).....	183
Figura 124: Aula de improvisação na dança. Alunos do curso de licenciatura em dança 1º semestre de 2011 na ETDUFPA	184
Figura 125: Aula de contato-improvisação na praça com os alunos do projeto de extensão vértice.....	185
Figura 126: Aula de improvisação para crianças da igreja do evangelho quadrangular.....	187
Figura 127: Aula de improvisação. Espaços de afeto (ETDUFPA).....	189
Figura 128: Aula de improvisação na dança. alunos do curso técnico 2º semestre de 2011 ETDUFPA	191
Figura 129: Diagrama do Princípio da Atenção	192
Figura 130: Imagem indutora do princípio da intencionalidade.....	193
Figura 131: Aula de improvisação. Curso Técnico Espaços na ETDUFPA.	195

Figura 132: Aula de improvisação. Curso Técnico Poética do Espaço	196
Figura 133: Aula de improvisação na dança (ETDUFPA).....	198
Figura 134: Aula de improvisação. Curso Técnico Reinventando Espaços (ETDUFPA).....	199
Figura 135: Aula de contato-improvisação. Projeto Vértice Pça. Brasil.	199
Figura 136: Aula de improvisação na dança. Curso de Licenciatura (2011)	201
Figura 137: Expressando por imagens as percepções durante a aula de improvisação. Diário e bordo da aluna Cássia Thais.....	202
Figura 138: Diagrama do Princípio da Intencionalidade	203
Figura 139: Interdependência das partes	204
Figura 140: Diário e bordo da aluna Cássia Thais (07-11-2011).	207
Figura 141: Aula de improvisação na dança. Curso Técnico. Entre sensações.	208
Figura 142: Aula de improvisação na dança. Curso Técnico. Laboratórios	209
Figura 143: Aula de contato-improvisação. Projeto Vértice. Pça. Brasil	211
Figura 144: Laboratórios Ver-sentir.....	212
Figura 145: Diagrama do Princípio da Sensação	214
Figura 146: Atleta australiana Cathy Freeman	215
Figura 147: Composição dos Diagramas	218
Figura 148: depoimento de José Kleber Junior	223
Figura 149: depoimento de Martha Batista.....	223
Figura 150: depoimento de Arthur Graça	223
Figura 151: depoimento de Ana vitória.....	224
Figura 152: Espetáculo cogitatum.....	228
Figura 153: Coreografia Instinto	228
Figura 154: espetáculo Remir	228
Figura 155: depoimento de Katia Ramos	230
Figura 156: depoimento de TreicySuellem.	230

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO: entrando na casa.....	21
1.1 A TRIÁDE DE SUSTENTAÇÃO DA CASA.....	37
1.1.1 Revelando o pensamento e a ação de quem fala	38
1.2 A COMPOSIÇÃO DOS COMPARTIMENTOS DESTE ESTUDO	40
2 UM CENÁRIO EM CONTATO: uma cena improvisada.....	48
2.1 DANÇA DO PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE	49
2.1.1 A Dança como Contato: uma cena improvisada.....	70
2.2. O COGITO DO SONHADOR	79
2.2.1 Microdanças de um corpo casa	83
2.2.1.1 Microdança I – quarto e coração.....	85
2.2.1.2 Microdança II - sala de dança I e ventre	88
2.2.1.3 Microdança III - sala de dança II e seios	89
2.2.1.4 Microdança IV – escada e coluna vertebral.....	90
2.2.1.5 Microdança V- Calçada e Panturrilha.....	92
2.2.1.6 Microdança VI – parede e pele	93
2.2.1.7 Microdança VII – cozinha e pescoço.....	94
2.2.1.8 Microdança VIII – corredor e pé	95
2.2.1.9 Microdança IX – pátio/recepção e mãos	96
2.2.1.10 Microdança X – cabeça e teto.....	97
3 ESTAÇÕES: a casa como espaço cênico.....	102
3.1 FLECHAS DO TEMPO.....	103
3.1.1 Estação I- espetáculos da Escola de Dança Ribalta.....	106
3.1.2 Estação II - espetáculos da Ribalta Companhia de Dança	125
3.1.3. Estações III: o encontro	142
4. CAMINHOS QUE LEVAM A DRAMATURGIA DO CONTATO: uma proposição	174

4.1 PRINCÍPIO DA ATENÇÃO	181
4.1.1 Diagrama do principio da atenção	192
4.2 PRINCÍPIO DA INTENCIONALIDADE	193
4.2.1 Diagrama do principio da intencionalidade	203
4.3 PRINCÍPIO DA SENSAÇÃO	204
4.3.1 Diagrama do principio da sensação	214
4.4 ASSOCIAÇÃO DOS DIAGRAMAS.....	218
5. A FABULAÇÃO CRIADORA: considerações em contato	219
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.
APÊNDICES	236
ANEXOS.....	239

1. APRESENTAÇÃO: entrando na casa

Desde o início, a torre foi para mim um lugar de amadurecimento – um seio materno ou uma forma materna na qual podia ser de novo como sou, como era, e como serei. A torre dava-me a impressão de que eu renascia na pedra. Nela via a realização do que, antes, era um vago pressentimento: uma representação da individuação. Um marco, *aere perennius*. Ela exerceu sobre mim uma ação benfazeja, como a aceitação daquilo que eu era. Construíra a casa em partes separadas, obedecendo unicamente às necessidades concretas do momento. Suas relações interiores jamais tinham sido objetos de minhas reflexões. Podia-se dizer que construíra a torre numa espécie de sonho. Somente mais tarde percebi o que tinha nascido, e a forma plena de sentido que disso resultara, símbolo de totalidade psíquica. Ela se desenvolvera como um grão antigo que tivesse germinado (JUNG, 2006, p. 257).

Apresento, nestes escritos, marcas singulares de um projeto poético de vida. Um olhar sobre a trajetória imagética de um ser de sonhos em movimento – desvelando camadas sensoriais e históricas, de foro íntimo. A narrativa começa em mim mesma e vai tecendo fios de um coletivo que se agrupou para compartilhar vivências específicas dentro de uma casa. Esses fios dizem respeito a muitos aspectos das atividades dos seres humanos que ocuparam e ainda ocupam esse espaço que abriga intimidades delicadas.

Maffesoli (1998) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva. Esses laços sociais, estruturados no cotidiano, particularizam cada época na casa, alcançando aderência às imagens que permeiam nosso itinerário e a função de habitar.

Nesta cena memorial, marcada pelo ritmo da vida que delineia os afetos compartilhados coletivamente, refletem-se minhas percepções deste percurso. Assim, decido, nestas primeiras páginas, ir ao encontro de minhas próprias raízes, localizadas, precisamente, no meu primeiro espaço de contato com a dança: a casa. Obra de referência existencial cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto.

Foi, justamente, nesta casa, a qual representa minha própria identidade, que nasceu a *Escola de dança Ribalta* e a *Ribalta Companhia de Dança*. A escolha do

nome não é fortuita. Metáfora dos refletores situados no ponto extremo do proscênio, e que se destinam a iluminar os primeiros planos do palco, a “Ribalta” vem, também, iluminar, aqui, o objeto de investigação desta pesquisa: a “casa Ribalta”.

A casa, no contexto desta pesquisa, é o lugar onde a vida acontece integralmente. Nela, vida e dança se misturam, alternando-se em movimentos contínuos e descontínuos, geradores da própria vida da casa. A “casa Ribalta”, expressada entre a valentia das paredes e a coragem do teto, só sabe fechar-se e abrir-se entre cortinas de uma realidade humana. Parafraseando Gaston Bachelard, o sonhador desta casa sabe de tudo isso, sente tudo isso, e quando está fora de casa, reflete-se no mundo exterior, sentindo um aumento de intensidade de todos os valores dessa intimidade.

A tomada de consciência de que o meu objeto de estudo não estava “fora”, mas “dentro” de minha própria casa, foi decisiva para situar o campo de observação desta pesquisa. Nesse cenário de vida, encontrei as bases afetivas e históricas necessárias para a construção desta poética que sempre esteve ali, mas, até então, nunca havia sido objeto de minhas reflexões. Jamais me ocorreu falar diretamente de minha moradia, apesar de falar dela sempre que partilhava uma aula, criava uma coreografia, estreava um novo espetáculo ou simplesmente encontrava seus (da casa) interlocutores dançantes nos palcos da vida. Moro no pavimento superior da casa e meu quarto fica em cima da sala experimental – durmo, literalmente, sobre a dança. É desta casa que saem os fios que tecem o tapete desta cena dissertativa.

A “casa Ribalta” é meu lugar de origem. A “origem”, segundo o diretor de teatro Eugenio Barba é:

[...] gosto do risco e a euforia da ignorância que fazem você viajar sem deixar sua casa, e que fazem você se sentir em casa sem deixar a estrada. A origem não é uma coisa ou um lugar de onde você se afasta; é aquele emaranhado de forças obscuras as quais você teima em querer ficar perto (BARBA, 2010, p. 286).

Esse “lugar de origem” é tecido por dimensões humanas, uma realidade de encontros imprevisíveis. São, precisamente, essas forças, que me mantém conectada a casa, levando-me a viajar sem sair do lugar. Nela, arrisco minhas intermináveis tentativas de criação, dando vida a devaneios, sentimentos, intuições, paixões. Dramaturgias de danças construídas a partir de memórias compartilhadas

entre os indivíduos que “habitam” a casa. Pensar em dramaturgias é aproximar-se de diferentes criadores, com processos distintos de composição em dança e semelhanças fundadas no espaço de afeto da criação. O espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço ambiental, corpo e ambiente tornam-se inerentes à evocação de lembranças e o compartilhamento de memórias passa-se gradativamente à memória coletiva.

Lembranças, canções, trechos de carta, pedaços de estórias contadas pelas crianças e jovens, Para a coreógrafa Lícia Sánchez (2010, p. 82), a memória é concebida não apenas como uma aptidão para lembrar, “mas também como um conjunto de lembranças, um arquivo, mas um arquivo vivo, porque essa Dramaturgia da Memória é entendida como um processo criativo”.

Essas memórias têm origem na idealização de um mundo com fortes componentes emocionais que marcaram o meu ser enquanto criança e que vivem, ainda hoje, em algum lugar de mim. Bachelard aponta que é no próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas. Eu encontrei as minhas, sem saber que as vivia, aprofundando suas raízes perceptas em minha juventude. Ora aparecia a pequena menina, ora a jovem de “espírito amadurecido”, como Bachelard se refere ao ser do devaneio que atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice.

Entre memórias, sonhos, reflexões e devaneios, desvelaram-se os fios condutores desta pesquisa, descobertos em contato com a vida de uma casa onde, inicialmente, improvisava-se os espaços para atender à necessidade de se movimentar¹. Como se fosse uma brincadeira de roda, que, ao longo dos anos, passou a ser ressignificada, unicamente, pelo desejo de partilhar essa “dança” enquanto fenômeno “corponectivo”, com outros seres humanos, além de nós.

Os estudos corponectivos em dança entendem que a singularidade não tem ação efetiva quando isolada, não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetado, até que nos coloquemos em estado de experimentação. Segundo a pesquisadora e preparadora corporal Lenira Rengel (2008), há uma coexistência de aspectos físicos, químicos, biológicos, emocionais e intelectuais, que são parte de um só corpo. Há uma compreensão de “mentecorpo”, juntos, em diálogo com questões

¹Tirávamos os móveis da sala e colocávamos no pátio, restando apenas um pequeno aparelho de som que estimulava o talento de cada um, dando asas à nossa imaginação criativa. Assim, dávamos forma ao mundo imaginado por nós, com suas subjetividades, sensibilidades, sentimentos.

contemporâneas do corpo, que se propõem a negar o dualismo, não apenas no chamado "dualismo cartesiano", mas também, na vinculação das ações que operam na educação, na política e na economia, e que ressoam sensivelmente em nossos procedimentos metodológicos artístico-pedagógicos.

Os processos criativos, na *Casa Ribalta*, aproximam-se, a meu ver, de uma criação "corponectiva", uma vez que pesquisamos nossos próprios percursos como criadores, em suas dimensões percepto-intelectuais, inseridas em um mundo plural, atendendo às necessidades do corpo que dança e interage com o ambiente entorno, abrindo seus estratos para múltiplas conexões. Pensamento e movimento proporcionam possibilidades diversas de agenciar a vida cotidiana; movimentos que os intérpretes-criadores captam do meio e organizam em seu próprio organismo, uma zona permeável "entre" corpo e mundo (mente, cultura, natureza), diante da impossibilidade de se rastrear o ponto inicial de uma informação processada como conhecimento e ação gerada pelo corpo.

Compreendendo a dança em suas várias dimensões, movendo a sociedade, produzindo mudanças, ampliando e impregnando o "ser" de sentidos e significados, em múltiplas entradas e estradas que não têm início nem fim; dando-se no *intermezzo*, na heterogeneidade dos caminhos que percorremos.

Nessa perspectiva, me aproximo do pensamento de Deleuze e Guattari, numa abordagem conceitual rizomática:

[...] um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carregam uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

O rizoma, nele mesmo, tem formas muito diversas, em constantes deslocamentos, desde sua extensão superficial ramificada, em todos os sentidos, até suas concreções em bulbos e tubérculos. Penso na escrita dessa casa com movimentos múltiplos, em linhas de intensidade e heterogeneidade, em conexões impossíveis de serem vistas de forma isolada, assim como as funções do hábitat, de

provisão, de deslocamentos, de evasão e de rupturas, como raízes múltiplas. Há um diálogo que tece a interface casa-rizoma em modos de codificação muito diversos, como: cadeias biológicas, políticas, econômicas, sociais, educativas e, conseqüentemente, criativas, pelas características aproximativas de seus princípios, ao lançar o olhar nesse objeto de estudo e compreender seus agenciamentos.

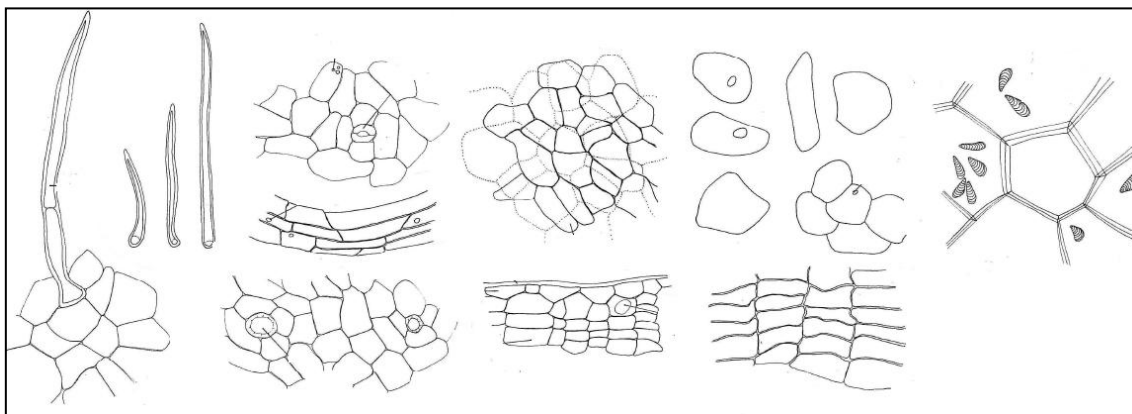


Figura 1: Exemplos de rizomas.
Fonte: Anvisa (2009)

Agenciamento para o filósofo francês Deleuze, é como “o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente (DELEUZE, 2009, p.20).

Compreendendo na casa Ribalta um agenciamento coletivo de transformações. Há a descoberta de ordem familiar fortemente territorializada possível de formações íntimas que se desterritorializam em microdanças, a partir de nossas conexões com o mundo. Steve Paxton, criador do contato improvisação, considera a “pequena dança” como fonte primeira de todo movimento humano, uma vez que ela se efetiva no próprio ato de estar de pé. Para esta pesquisa as microdanças desvelam, uma conexão das histórias de vida em estreita associação com experiências dos canais da percepção, os agenciamentos sociais definidos por códigos específicos de cada cultura, em cada espaço habitado.

Em variações, os agenciamentos de atitudes, sensações, disposições espaciais, afetivas e temporais reagem em experiências diversas, desvelando comportamentos e pensamentos intrinsecamente ligados às dimensões do vivido, a sua dança pessoal, resultante, também de agenciamentos locais.

A “rizomática casa Ribalta” agencia em suas microdanças, uma lógica de sentidos e significados despertados em seu trajeto poético, uma relação tecida por

movimento de mundo, pela potência do encontro com vidas da mais tenra idade, passando pela adolescência até a fase adulta, um trajeto subjetivo que expressa em sua identidade, o percurso e o percorrido, confundindo-se com seu próprio objeto, espaço no qual o movimento é. O próprio objeto é movimento.

O rizoma, em seus princípios, estabelece conexões com as dimensões da casa. Há efetividade de seus signos, partilha de afinidades, no qual cada princípio participa de um ato gerador de pensamentos e significações que remete necessariamente a experimentações. É nas experimentações que a escrita desses pensamentos vem se diluindo, em linhas que se cruzam, se constroem e se conectam no tempo a cada movimento. Princípios e histórias se desvelam juntos.

Os dois primeiros princípios dessa abordagem rizomática, de conexão e heterogeneidade, desvelam a imprevisibilidade e as possibilidades de diálogo em pontos diversos (conexão), que não necessariamente são da mesma natureza (heterogeneidade). Percebo-os, fortemente, no trato com a dança, na “casa Ribalta”, pela heterogeneidade de seus criadores-colaboradores, que contribuem com a especificidade de sua dança ao ministrarem aulas, cada um ao seu estilo. Hoje, os intérpretes-criadores têm a possibilidade de transitar pelo *Ballet* Clássico, pelo *Jazz*, pelo Sapateado, pela Dança de Salão, pela Dança Contemporânea, pelas técnicas circenses, entre outras, sem a intenção de compreender esses gêneros, fechados sobre si mesmos. Pelo contrário, no processo de improvisação e criação, as diversas linguagens são convocadas, como ecos dos criadores, e reverberam sobre outras dimensões e outros registros coreográficos, nos quais o maior compromisso não é com os gêneros e estilos de dança, mas com a circulação dos afetos dos corpos dos intérpretes-criadores no mundo.

O terceiro princípio é o “princípio da multiplicidade”, um dos que se define por suas dimensões crescentes, segundo o número de conexões nele estabelecidas, podendo ser mudado a qualquer momento, ao se conectar com outros sistemas. O corpo dança sua própria realidade; é um texto a ser lido; logo, supõe-se nenhuma unidade, nenhuma totalidade, e tampouco marcas de apenas um sujeito.

Corpo é como a memória e sua multiplicidade reside nos movimentos que projetam a sua dança; conexões múltiplas de pontos musicais, pontos do texto, pontos de dança, pontos de criação em contato com outros pontos, linhas que se proliferam pelos pensamentos e ações do coletivo de intérpretes-criadores, que

vêm esses pontos como chaves para múltiplas combinações e experimentações de uma proposição cênica.

Pensar nesse princípio, especificamente na casa, é pensar nas múltiplas formas de realizar a dança; e nos múltiplos sujeitos que ela convoca; e nos múltiplos disseminadores que se comprometem, a cada dia, com essa missão. Há dezessete anos, no pátio de uma casa, na cidade de Ananindeua, PA, foram lançadas, por/em um grupo de jovens sonhadores, as primeiras sementes artísticas que se multiplicariam a cada nova dança. Hoje, características dessas relações e de seus elementos, que são singulares, têm atravessado territórios de espaços-tempos, em multiplicidades de acontecimentos vividos e determinações históricas de indivíduos, grupos, conceitos e formações sociais.

O quarto princípio desta abordagem rizomática é o “princípio de ruptura a-significante”; Há necessidade intrínseca de romper estruturas para dar espaço a outras conexões, linhas que podem ser quebradas em qualquer lugar e retomar a conexão neste ou em outros lugares, dando a estas linhas novas significações. Em nossas relações, o mundo opera uma reterritorialização constante nos corpos, que por sua vez se desterritorializam em si mesmos, no mundo. Trata-se de um princípio do devir, revelando o inacabamento de trajetórias, que se convertem em vários outros caminhos para, novamente, encontrar abrigo em nossos próprios movimentos.

Várias foram as rupturas, de ordem estrutural, psicológica e sensorial, vivenciadas na casa Ribalta – tudo tem sua história, que também é minha história. Como qualquer outra casa que, no decorrer dos decênios, precisa ser reformada, na casa Ribalta, as mudanças aconteceram pela necessidade de espalhar-se pela paisagem, pelo contato com o chão, de forma mais expansiva, pela intensidade na propulsão de deslocamentos, quartos, cozinhas, portas, corredores, numa constante desconstrução, em prol de uma ressignificação do espaço. Lugar que, quando criança, me parecia tão imenso fisicamente; hoje o vejo maior ainda, dentro de mim. Os móveis deram lugar às barras, espelhos e a uma singela caixa de som. Fatos de natureza pessoal e coletiva cujas rupturas geram, ocasionalmente, certa desordem, no domínio da psique pessoal; sentimentos aos quais damos vida ao nos relacionarmos uns com os outros; objetos moldados pelo tempo que, em si, talvez, não tenham tanta importância, mas inserem-se no desenvolvimento histórico do meu pensamento e da minha vida.

Sinto a ruptura como uma força motriz do risco. Ao pensar na frase de Paulo Freire – “o mundo não é, o mundo está sendo” – identifico-me, nestes constantes riscos e rupturas, enquadrando-me na tentativa de acompanhá-lo num devir-dançar, luta em movimento, tentando ser um “sendo”.

O autor Jose Gil (2004) aponta que há um duplo devir na dança que corresponde aos dois planos de movimento que ela comporta. O primeiro revelaria a “atitude de bailarino”, quando este se deixa impregnar pelo movimento, entrar na roda, no movimento dançando. O segundo devir aponta para uma construção do seu próprio plano de imanência, só ou em grupo. É possível, reconhecer então, que há um devir-espaco do corpo do bailarino e seu duplo devir da dança está “devir-espaco no devir-movimento, e devir-espaco no devir-fauno do corpo do bailarino” (GIL, 2004, p. 197). O devir-dança desvela nossa realidade ao mesmo tempo é a própria consistência do real, são como nosso particular movimentos da dança, que o conceito não poderia apreender.

As marcas singulares deste projeto poético que dialoga entre passado, presente e futuros descendentes, é também uma coleta sensorial. Como se um estado de consciência pudesse viajar pelo interior do corpo e possibilitasse a construção de uma cartografia desse espaco interno, tecendo um plano de movimentos de pensamento, uma dança do espaco íntimo e do espaco do mundo, um contato visceral, imensidões que se tocam e se confundem em uma dança que revela o ser que dança.

Os últimos princípios do pensamento Deleuze-Guattariano são os “princípios da cartografia” e “da decalcomania”, justificativa de um rizoma não poder ser pensado a partir de um modelo estruturado ou gerativo. O rizoma é como um mapa, aberto, coletável, suscetível de receber modificações constantes, possui sempre múltiplas entradas porque sua experimentação é ancorada em fatos reais, diferentemente do decalque, que volta sempre “ao mesmo”.

A cartografia desta escrita tem raízes e entradas múltiplas, uma trilha em percursos históricos de um campo de forças no seio mesmo dos estratos; Uma pesquisa que não é apenas coletada, mas produzida e reproduzida num constante fluxo de investigação de memórias, uma vez que emerge de um ponto de contato, a casa Ribalta, e ao lançar um olhar em con(tato) para a casa, dos meus primeiros, constantes e intensos contatos, implica um deslocamento do lugar de pesquisadora que vê seu campo de pesquisa e se reconhece como membro dessa comunidade e

também objeto desse estudo, totalmente implicada como sujeito diante das imagens relembradas em movimento dançado, poéticas de momentos tecidos em meu próprio ser, gerando em meu corpo estados diversos, num lugar que não há início nem fim; está no *intermezzo*.

[...] seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata. Primeiro, caminhe até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoar a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20).

A casa Ribalta encontra-se em meio a este fluxo de encontros, abrindo escoamentos pelo sentido natural dos acontecimentos. Uma casa que me leva a imergir no manancial de forças criativas como se eu fosse apalpando as intimidades do mundo desveladas num cantinho de mundo. Uma história que se transpõe e atravessa pensamentos.

Nesses atravessamentos a abordagem rizomática para essa pesquisa se constitui em multiplicidades crescendo e transbordando por entre a tessitura dessa escrita dissertativa, bem como por seus materiais e métodos desvelados no processo da pesquisa, tomo a liberdade e adoto a abordagem rizomática como procedimento metodológico, em alusão às palavras da professora Lenira Rengel, o próprio método de escrita é como um “rizoma metodológico”.

Tal tessitura encontra-se por entre olhares da corporeidade abordada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que evidencia a subjetividade do ser humano em sua experiência corpórea em fluxos constantes de informações. Na fenomenologia da percepção, o corpo, sujeito da percepção, apresenta tanto

reflexividade quanto visibilidade, é forma de expressão, pleno de intencionalidade e significações:

[...] o corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. Em todos os planos ele exerce a mesma função, que é a de emprestar aos movimentos instantâneos da espontaneidade um pouco de ação renovável e de existência independente. Diz-se que o corpo compreendeu e o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Merleau-Ponty apresenta uma visão de corpo diferente da tradição cartesiana: nem coisa, nem idéia, o corpo está associado à motricidade, à percepção, à sexualidade, à linguagem, ao mito, à experiência vivida, à poesia, ao sensível e ao invisível. O corpo não é apenas um feixe de ossos, músculos, carne e sangue, ele é a apresentação do ser, a forma como cada um se coloca e compreende seu mundo. Corpo e mundo revelam uma relação recíproca, geradora de múltiplos sentidos para ambos; é possível, então, ver possibilidades do ato de criar que não se limitem à instrução ou aquisição de conhecimentos já prontos, mas que permitam a vivência fascinante da criação de sentidos personalizados.

Ao estudar o corpo a partir da percepção, Merleau-Ponty nos permite construir pontes em relação à dança, considerando seu próprio corpo como ponto de vista para o mundo e seus diversos fenômenos vinculados à cultura e à sociedade; Corpo que pode ser expresso plenamente com intencionalidade, sentidos e significações a serem interpretados livremente por cada receptor, segundo seu repertório cultural de informações, conceitos e sentires.

[...] é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo 'as coisas'. Assim 'compreendido', o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

O sentido dos gestos, não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador e interpretado de forma plural. Tem-se, então, o comunicar, que na dança é estabelecido pelos corpos dançantes e pelos que apreciam o dançar, ressaltando que estes não são corpos passivos, mas participativos por suas percepções. Esse olhar, que apresenta o corpo sensível, traz, tanto para o intérprete-criador quanto para o receptor, um diálogo de imagens corporais

A corporeidade envolve muito mais do que a idéia de que o homem possui um corpo, e sim a compreensão do homem como um ser corpóreo no mundo, o que significa singularidade e pluralidade, unidade e diversidade; significa o eu cultural em relação com os outros e o mundo, relações eternamente significativas, estabelecidas a partir de uma relação imediata entre o cotidiano e as experiências vivenciadas pelo próprio homem.

O corpo, estrutura física do homem, é hospedeiro e transmissor de diversas informações, algumas mais visíveis e palpáveis, como o biótipo, que são as características físicas geneticamente herdadas, e outras mais abstratas, porém não menos visíveis, situadas no patamar das posturas e comportamentos corporais, adquiridos a partir do meio, isto é, da cultura na qual o indivíduo está inserido, por meio do que denomino impregnação cultural (MENDES, 2010, p. 101).

A professora e pesquisadora paraense Ana Flavia Mendes (2010) afirma, em seu conceito impregnação cultural, que os sistemas culturais imprimem caracteres corporais em um indivíduo e vice-versa, seja por necessidade de adequação ao ambiente, pela imitação ou aprendizado.

Com apoio teórico de Mendes é possível compreender impregnação como um processo, não fixo, ao contrário, constantemente a uma tessitura comum que atravessa diversas dimensões do vivido. Pensar em impregnação é admitir que a consciência do corpo não se refere a dois elementos ou substâncias opostas, mas, ao contrário, reconhecer que “uma tessitura comum atravessa os dois” (GIL, 2004, p. 15). A partir do momento que reconhecemos esses atravessamentos, encontramos um corpo em que o interior e o exterior se sobrepõem desvelando ecos de corporeidade, o corpo, então, expressa e acolhe infinitos pensamentos, sentimentos, sensações.

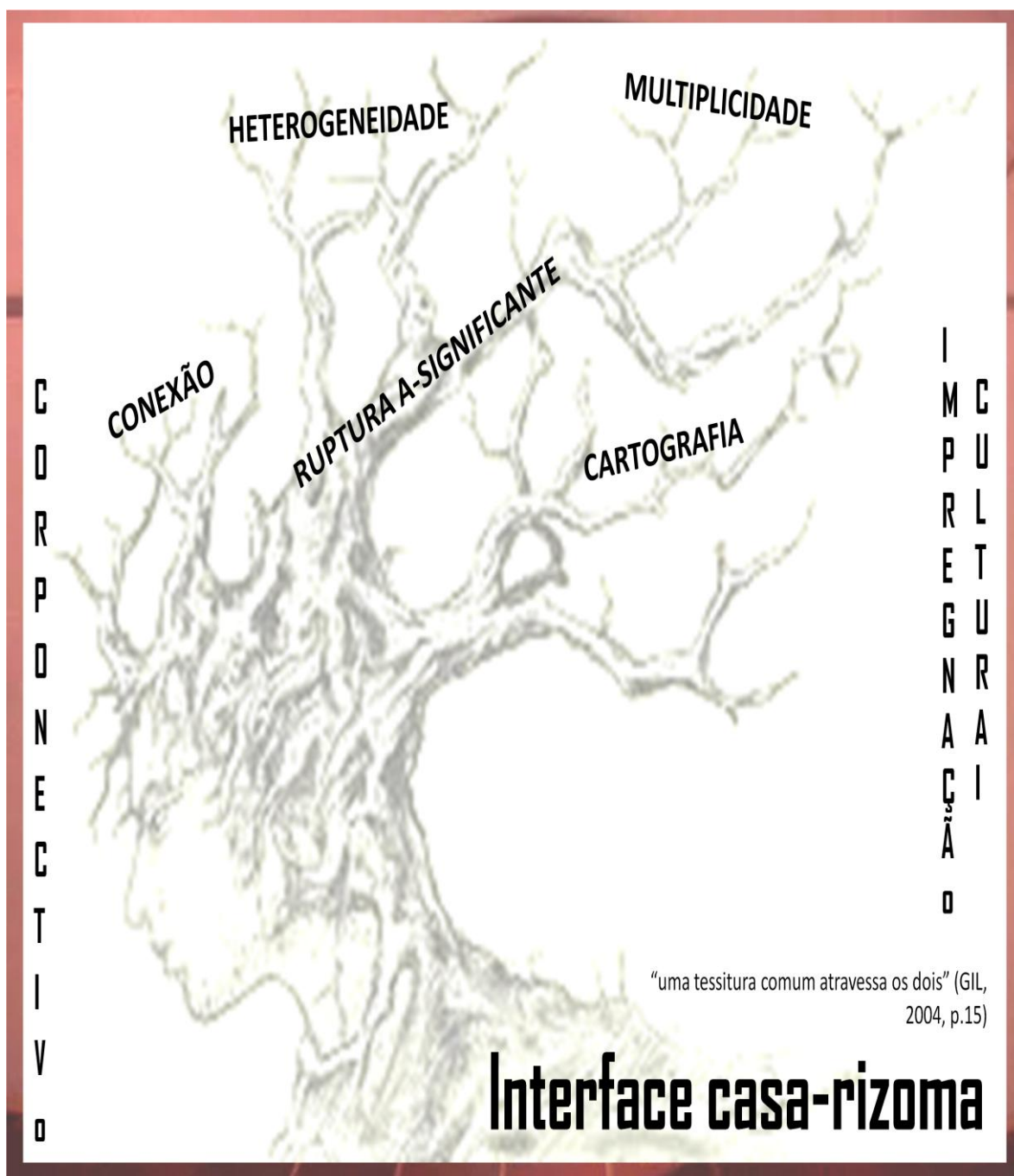


Figura 2: Interface Casa-Rizoma
 Fonte: Mayrla Andrade Ferreira

Medina (1991) enfatiza a apropriação do corpo pela cultura e como ela o usa para preparar o ser humano para o convívio em sociedade, pois o autor acredita que, para uma pessoa expressar-se enquanto corpo é necessário que ela cresça não em sua individualidade absoluta, mas em sua relação com os outros e com o mundo. O corpo compreendido isoladamente de sociedade é um corpo abstrato, distante da realidade concreta em que ele se constrói.

Há uma relação dialética do homem consigo, com os demais e com o mundo, situando-o como um corpo no mundo, uma totalidade que age movida por intenções. A noção de dialética percorre o movimento de um pensamento que exprime o pertencimento recíproco das relações dos habitantes na casa Ribalta. Pensamentos que enlaçam o ser e a experiência do ser, para o qual abre um espaço de manifestações dos afetos, um devir de significações que, por sedimentação, se tornam forças imanentes à práxis da criação tais como: o subjetivo e o objetivo, o positivo e o negativo, o finito e o infinito, e também a coesão dos opostos, união pela separação e inversões idéias do ser, como aquilo em que as diferenças fazem laço.

A percepção em Merleau-Ponty é muito mais do que sentir, ela é interpretação, decodificação de significados, é expressivo e reflexível, o vidente-visível, um tocado-tocante, o que provoca no intérprete-criador a inquietação de descobrir-se e desvelar o outro; Tais experiências vividas trazem ao homem a capacidade expressiva da linguagem gestual, como diz:

Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um "eu penso": ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212).

O olhar de Merleau-Ponty é importante para pensar a dança e as demais "artes corporais" como espaço de expressão e construção de pensamento, objeto e sujeito de cultura. "A consciência do corpo invade o corpo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.114), o filósofo traz a compreensão da consciência em relação ao corpo, que provoca o ato perceptivo possibilitado pelo movimento. Assim, a percepção do espetáculo de dança, por exemplo, seria sempre a percepção de um todo, composto por movimento, coreografia, espaço, tempo, gestual, corpo, bailarino, platéia, histórias de vida que se conectam e culminam no ato cênico.

É nesse imbricamento de significações (figura 3) que essa escrita se realiza:

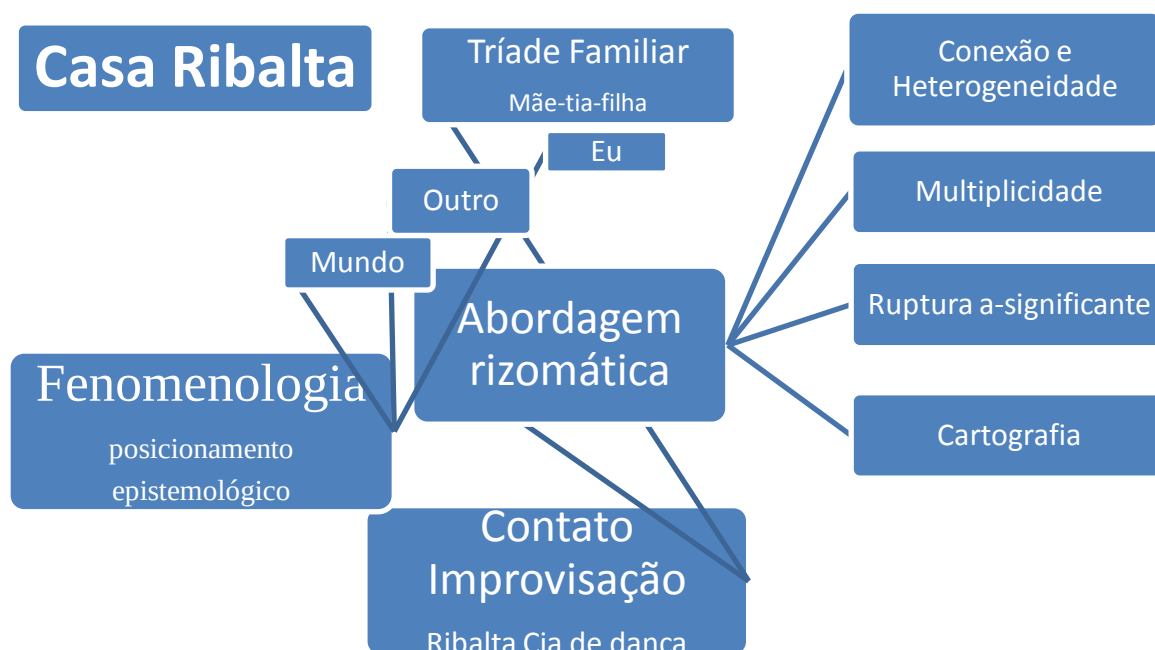


Figura 3: Imbricamentode significações.
Fonte: Mayrla Andrade Ferreira

Nesse mapa de questões imbricadas, encontra-se a chave que abre as portas desta casa em contato com o mundo, um processo de descobertas a partir das vivências na casa, meu abrigo poético. O corpo que comunica suas realidades a partir do contato com suas próprias memórias, histórias de vida em movimento, sentimentos, percepções e sensações, situações de uma infância, canções. Tocar lembranças, cheiros, cartas, intencionalidades, rastros que se desdobram e me levam à “dramaturgia do contato”, desvelada pelos pensamentos de um corpo, que se redimensiona ao alargar as fronteiras entre o eu, o outro e o mundo, compreendendo que a construção da rede rizomática pode ser considerada como uma abordagem possível para a organização de corponectivos em seu trânsito de informações.

Portanto, o objetivo principal desta pesquisa é compreender a construção da “dramaturgia do contato” a partir do reconhecimento dos princípios e recorrências dessa prática, despertada pelas histórias de vida de quem o pratica.

Para tanto, os objetivos específicos são: investigar a história da casa do contato, como referência primeira da existência humana, e consequentemente, a identificação da tríade de sustentação da casa a partir dos sujeitos que nela ainda habitam; refletir a casa Ribalta como um corpo (re)criador e (re)construtor de

histórias de vida a partir da compreensão do seu trajeto cênico. Em terceiro lugar, introduzir a “dramaturgia do contato”, cujos princípios são aspectos despertados por meio das vivências na casa e partilhadas por memórias individuais e coletivas com seus habitantes.

Estou implicada direta e completamente com esta pesquisa, já que faço parte desta comunidade. O sujeito e sua história não se constituem sozinhos, ou por si sós; a subjetividade e o sujeito compreendem-se na realidade social, ou seja, historicamente. Nessa perspectiva trata-se de uma pesquisa qualitativa participante realizada com estreita associação do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador, enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados.

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2002, p. 21).

Os materiais e métodos utilizados na coleta de dados estão descritos em dois momentos, a saber: Coleta bibliográfica e a Coleta sensorial; o encontro com tais métodos foram um achado precioso para reviver sensibilidades e forças integracionais da casa e restabelecer novas conexões numa dinâmica de (re)conhecimento de nós mesmos e compreender a teia de relações tecidas durante dezessete anos de vida da Casa Ribalta, um percurso de criação que desvela o percurso próprio dos seus sujeitos, este movimento de experimentação é que dá sentido ao título dessa pesquisa da Casa de contato à “Dramaturgia do contato”. Os dados descobertos ao longo do processo foram como fontes de emoção, uma troca recíproca de influências, pela partilha do espaço como lócus da pesquisa, fonte da criação e morada dos sonhos.

- **Coleta Bibliográfica:** constituiu-se por levantamento de documentos que permearam a natureza do tema aqui estudado e suas interfaces com diversas áreas do conhecimento.

- **Coleta Sensorial:** É como uma coleta das sensações, carregada de ideias. Na pesquisa, coleta sensorial dava-se a cada novo dado descoberto. Foi como tocar a casa pela memória, em suas lembranças e “objetos relacionais”, uma captação do sensível diante de cada imagem descoberta e aqui abordada como linha do tempo;
- **Linha do Tempo Tripartite:** Para traçar a linha do tempo individual e coletiva das três mulheres que impregnam de sentido a história de fundação da casa foi necessário realizar um Levantamento de fatos marcantes na história de vida de cada uma, dados intrínsecos do ciclo de vida que não estão objetivamente na escrita, mas implicitamente em suas entre linhas. A partir de tais documentos vivos (depoimentos de Marlene e Elizabeth Andrade) foi possível compreender as linhas de conexões que marca o período de cruzamento com fundação da casa Ribalta e os acontecimentos a partir dessa decisão.
- **Linha do Tempo Artística da Casa Ribalta:** Levantamento de fotos, folders, gravações e matérias de jornais para a construção da cartografia que desvela os espetáculos produzidos de 1994 á 2011. As entrevistas abertas e/ou semi-estruturada realizadas na casa Ribalta, no próprio campo da pesquisa, deu-se pela tessitura de um (re) encontro com os habitantes construtores do trajeto da casa, relatando fatos que marcaram cada geração. Os Presentes simbólicos, fase final do encontro, constituíram-se, também, como uma fonte de dados de leitura e criação para a proposição da “Dramaturgia do contato”.

1.1 A TRÍADE DE SUSTENTAÇÃO DA CASA



Figura 4: Tríade da casa: Mãe / Tia / Filha

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora (elaborado por Luis)

1.1.1 Revelando o pensamento e a ação de quem fala

[...] se você olhar em volta, na realidade, é provável que também perto de você haja uma idosa maravilhosamente excêntrica, ligeiramente irritadiça, arrumada com elegância e/ou desalinho, ousada, forte e bela. Pense bem... você não conhece algumas criaturas veneráveis que são semelhantes à mulher sábia que aparece nesses contos? Uma mulher que costuma ser perita em sagacidade, cálculos exatos, meios aparentemente mágicos e, sem dúvida, sábias estratégias? Conhece? E, se acha que não, pense de novo, porque pode ser que você seja ela em formação, você! Você mesma! (ESTÉS, 2007, p. 18).

A tríade familiar é fundamental nesse processo, desvela os sentidos desta casa. Trata-se de uma tríade feminina, um devir feminino. Como refere-se Barba (2010), a casa participa de todo um devir, ela é vida, “vida não orgânica das coisas”, de todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que definem a casa-sensação, é a junção finita dos planos coloridos. Pessoa e ambiente são partes constituintes de um sistema integrado de correlações, casa e tríade exercem influências recíprocas, e conseqüentemente contribuem para o entendimento dos aspectos relacionais daqueles que a partilham, considerando que a história de vida de uma pessoa está ligada de forma intrínseca às memórias de outros indivíduos.

Só quando comecei a compreender essa casa, pude perceber que ela constituía um liame histórico com e através das mulheres da casa. Encontrar-se-ia restabelecida a continuidade entre passado e presente, não apenas espaços temporais, mas qualitativos também, uma junção de planos e suas extensões. É também um território de recriação e riquezas afetivas que partilho nesses escritos com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.

Olhares femininos de uma casa feminina, uma tríade de mulheres que desvela uma personificação arquetípica da casa: Marlene, Elizabeth e Mayrla. Não posso negar que, para mim, a família permanece uma base para a qual sempre posso regressar. É uma realidade provedora de felicidade e a garantia da existência dessa casa. Se a cada uma delas distribuíssemos função do corpo, penso que a dona Marlene (minha mãe) seria o cérebro, dona Elizabeth (minha tia Beth) as pernas e os braços, a Mayrla, penso que seria os olhos, e juntas desembocaríamos no coração, a *Ribalta*, a dança. Um minúsculo órgão sem o qual não podemos viver. Lembro-me de uma das várias conversas com minha mãe sobre dança, e ela dizia

“dança pra mim é como meu coração, ora está mais pulsante, ora menos, mas nunca deixará de bater”.

[...] há mulheres na vida real que são grandes genitoras de gerações de idéias, processos, genealogias, criaturas, períodos da sua própria arte. Sempre tornando mais sábias e se manifestando dessa forma (ESTÉS, 2007, p. 12).

O que singulariza essa tríade são as memórias, experiências no tempo e no espaço. Só o fato dela ser constituída por mulheres é relevante e desvela a força feminina em minha família, protagonizando histórias. Desde os primeiros traçados, ainda no espaço de um contato líquido, no qual o feto se move, anterior à própria significação de uma relação direta de unicidade com o corpo da mãe, iniciamos uma dança embalada pelo fluxo de águas.

[...] criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar. Imaginação é a faculdade de imaginar, representar, evocar imagens já percebidas, criar ou inventar. O imaginário é o terreno/corpo onde habitam nossas memórias, idéias e conteúdos e a partir de onde se corporificam as linguagens. O imaginário criativo é a imaginação criativa do artista corporal, os motivos, os impulsos, os conteúdos, as idéias, os muitos “o quês” do que vamos manifestar em cada criação. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (LOBO; NAVAS, 2008, p. 31).

Temos a vivência de um mundo compartilhado desde a experiência uterina, uma primeira casa já permeada de sons, cores e diálogos com a mãe e o ambiente em geral, uma fusão indelével da condição humana. O corpo-casa que marca o entendimento de mundo.

Nossas memórias, idéias e conteúdos que nos desvelam em microdanças do ato de existir, desde as primeiras vivências no espaço interior da relação primeira entre o feto e a mãe, até a corporificação de linguagens que se manifestam em cada criação e os saberes que se perpetuam como uma continuidade da existência, numa jornada sem fim, trazendo marcas do primeiro contato bem como o apontar de possibilidades de caminhos da vida no que diz respeito à ética, cidadania, educação.

Aqui é como uma figueira que dá frutos todos os meses do ano, que dá sombra aos pássaros que moram e os que são viajantes. Além de colher essas aves, e dá abrigo por tempo indeterminado, essa árvore cuida, trata e permite que o pássaro volte a voar. Essa árvore precisa de uma raiz forte, fibrosa, que conduza o alimento as folhas, que suporte as fracas e as fortes ventanias e que se recupere rápido das mudanças climáticas. Essa raiz é feita por Marlene-Beth-Mayrla. (Johny Aviz).

O depoimento, acima citado, foi coletado durante o encontro do dia 28 de dezembro, com os habitantes criadores, construtores da casa (3º capítulo), no qual em um de seus relatos, o professor de dança de salão Johny Aviz citou a interrelação da casa com a sua tríade feminina.

Esse dom de viver a verdade foi sempre muito inspirador, o próprio jeito vibrante de aprender a viver, um sonhar em cirandas como quem oferta dádivas. Uma enorme disponibilidade para rever a própria noção de eu, eu-artista, eu-mulher, eu-mãe, eu-tia, eu-solteira, eu-identidades, uma ciranda de aceitações entre dar, perder, ceder, partilhar pedaços para acoplar outros, um constante aceitar tecer.

Para melhor compreendermos os fios tripartite que tecem e impregnam de sentido a história desta casa, iremos brevemente traçar uma linha do tempo individual e coletiva dessas três mulheres para nela encontrarmos suas raízes sábias.

[...] um dia... num eixo espaço-temporal, dois outros me concebem: pelo corpo vivo e pela palavra, pelo encontro do eixo tempo-espaço, com o eixo corpo-língua, me torno um ser-no-mundo, um criança humana (MACHADO, 2010, p. 26).

1.2 A COMPOSIÇÃO DOS COMPARTIMENTOS DESTE ESTUDO

No Capítulo I, ENTRANDO NA CASA, apresento a referência existencial desses escritos, a casa (Figura 6), desvelada a partir de percepções individuais e coletivas de um corpo social que a impregna e prolonga-se em seus desdobramentos conceituais, éticos, históricos, culturais e afetivos, revelando o pensamento e a ação de quem fala.

A identificação da casa desvela uma personificação arquetípica tripartite tecida por um coletivo singular que se agrupa em *Escola de dança Ribalta, Ribalta*

companhia de dança e um grupo de três mulheres (mãe-tia-filha), as raízes sábias da fundação. A coexistência de vidas na casa gera um “corpo” recriador em dimensões do vivido.

Nesse capítulo desvela-se a interface casa-rizoma, um composto de forças que atravessa uma tessitura de imbricações como: o posicionamento epistemológico desta pesquisa pautada na fenomenologia Merleau-pontyana de corpo como sujeito de compreensão no mundo em diálogo com estudos corponectivos diante da singularidade das relações com os sujeitos e com a sociedade, que se efetiva nessa interação, adquirindo comportamentos corporais a partir da impregnação cultural do meio que se insere. A imbricação também se efetiva pela escolha da abordagem rizomática, em seus elementos, que clarificam e sustentam a práxis da Casa Ribalta em conexões, heterogeneidades, multiplicidades, rupturas e cartografias.

No percurso dessa tessitura imbricada traça-se uma linha do tempo individual e coletiva das três mulheres que impregnam de sentido a história de fundação da casa até os dias de hoje. Essa tríade de sustentação desvela marcas desde os primeiros contatos até a corporificação de linguagens criativas manifestadas por maneiras específicas de interpretar e criar danças em uma casa.

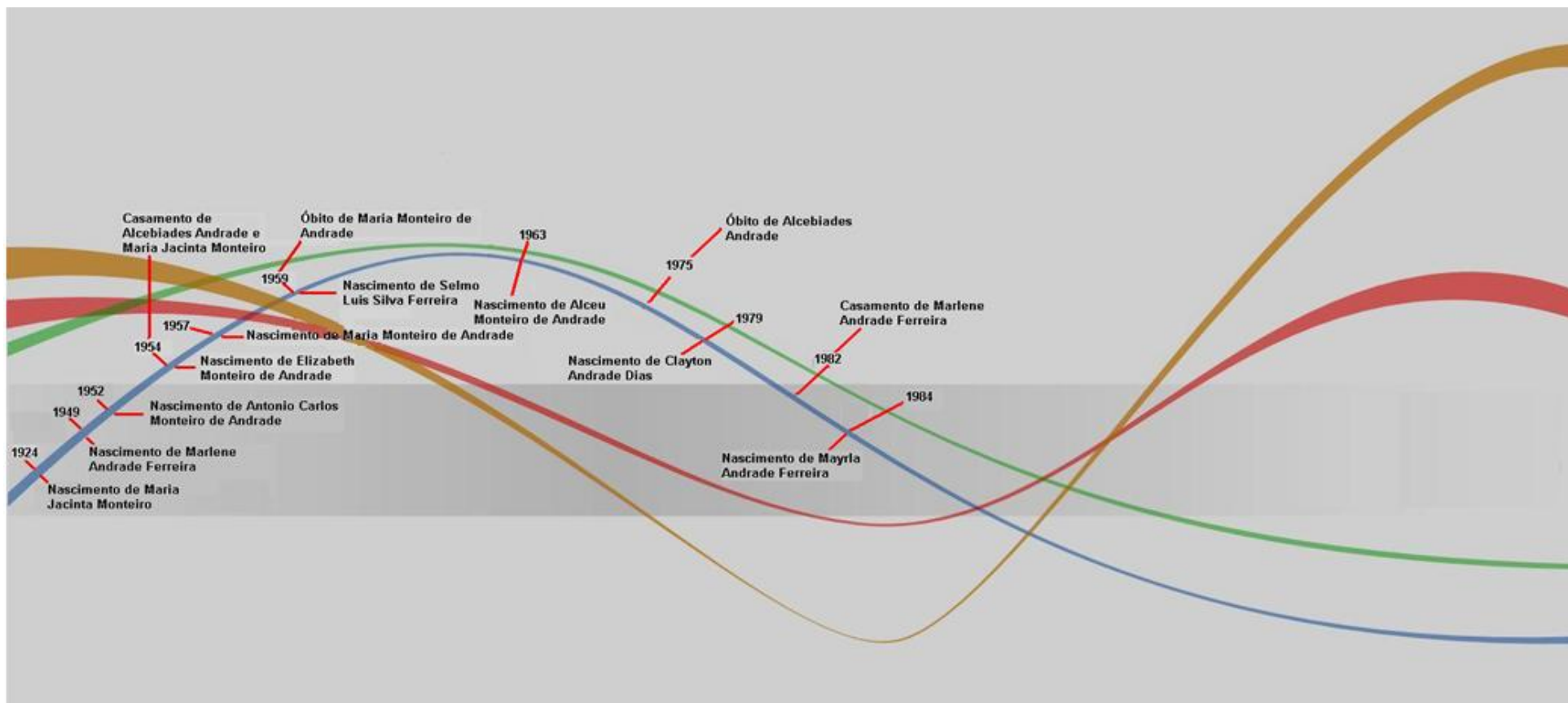


Figura 5: Linha do tempo

Fonte: Mayrla Andrade Ferreira

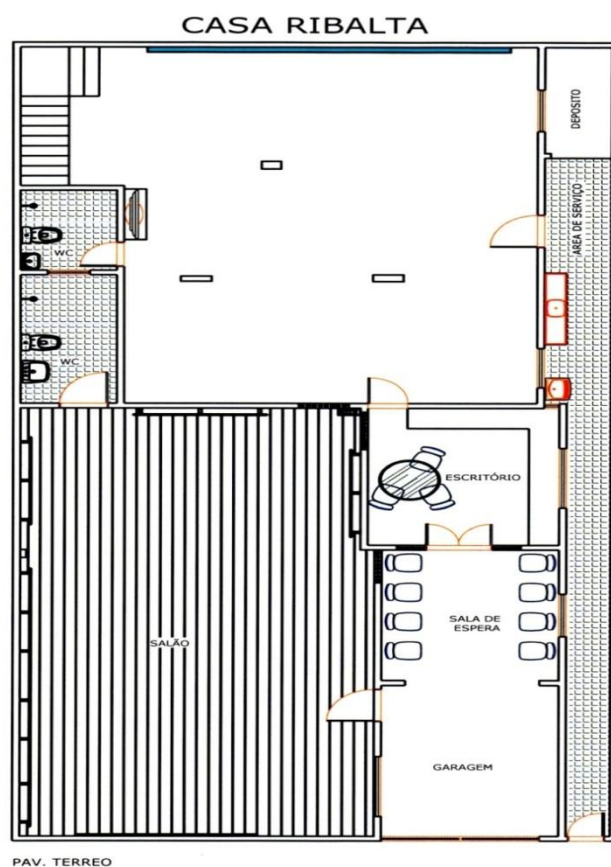


Figura 6: Casa Ribalta (Pavimento Térreo).
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

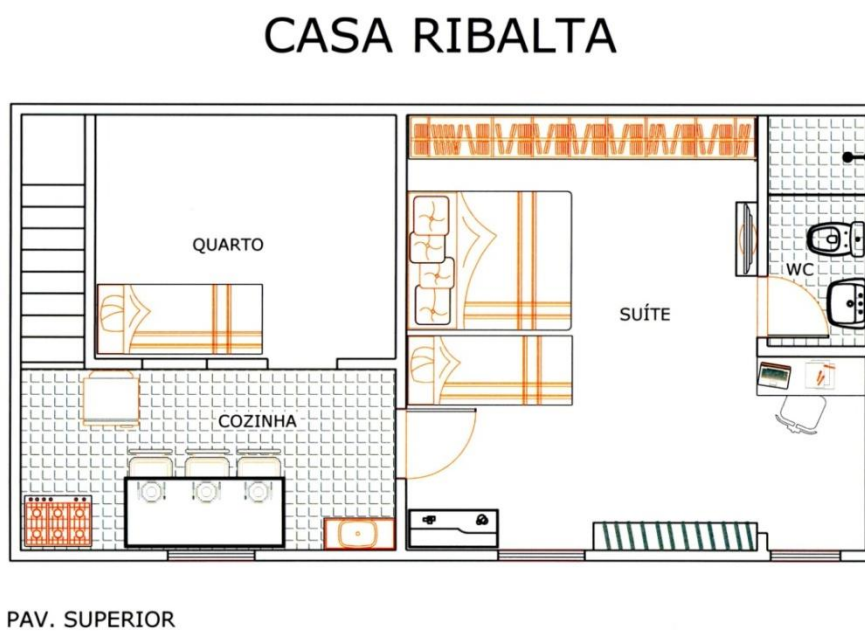


Figura 7: Casa Ribalta (pavimento superior).
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

No Capítulo II, busca-se compreender uma dança que se faz a partir do fluxo de memória e atualiza o vivido pelo presente trata-se de UM CENÁRIO EM CONTATO a partir de uma tríade dialógica entre imagem, tempo e a memória. O objetivo deste capítulo é compreender uma dança que se (re)atualiza pelo contato com o presente, ou seja, os conteúdos históricos pessoais são construtores de um movimento do tempo.

Cada dia que se dança é uma nova dança, uma dança de narrativa enviesada, que, segundo Katia Canton (2009), são histórias contadas de modo não linear; no lugar de começo-meio-fim tradicional, elas se compõem de tempos fragmentados, sobreposições, repetições e deslocamentos, uma dança singular na qual espaço, tempo e memória se refazem mutuamente numa tríade dialógica de um cenário em contato com eu, o outro e o mundo. Aponto ainda a dança de improvisação em contato, como possibilidades nessa construção, pois seus princípios estão em estrita associação com essa pesquisa e consequentemente com os artistas envolvidos ao longo do percurso. Pensamentos que se manifestam em ações de escolhas, seleções e combinações. Afirma-se: o corpo é como a casa e a casa é também o corpo; logo sua interface desvela um diagrama das funções de habitar aqui chamadas de “microdanças de um corpo-casa”. Utilizou-se para a construção do diagrama o estudo da corêutica, que, segundo Lenira Rengel (2005), trata do espaço no corpo e do corpo no espaço, o estudo do contato improvisação como proposta de investigação em dança e os perceptos e afetos de uma trajetória de vivências na casa.

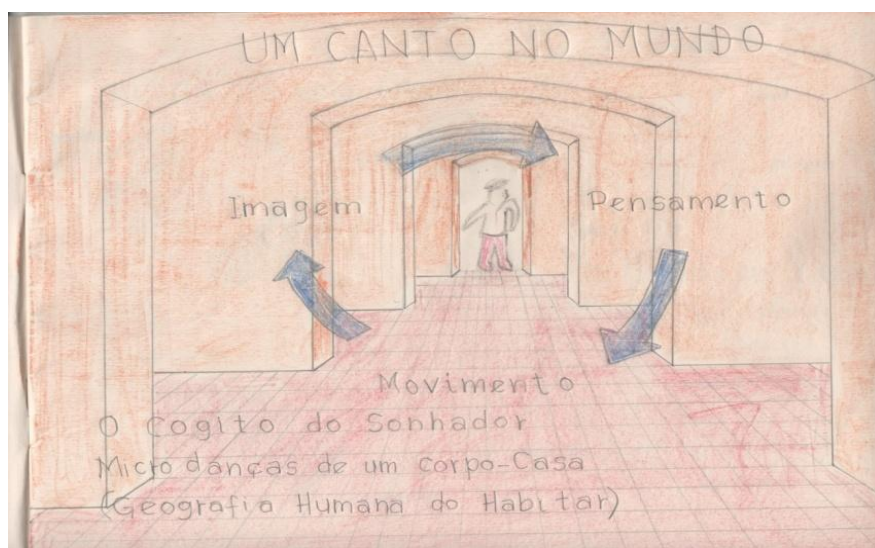


Figura 8: Um canto no mundo

Fonte: Caderno de desenho da disciplina pesquisa como movimento criador.
4/04/2011

A CASA COMO ESPAÇO CÊNICO é o capítulo III que traz uma cartografia de memórias, uma genealogia específica da casa como espaço das artes cênicas, um fio de memória genética e coletiva do ser. Um processo em descoberta de que a memória emocional tem como forte aliada a “memória corporal”. Nesse capítulo, aponta-se a casa como a maior força de integração para dialogar com os elementos de um contato entre passado, presente e futuro, revivendo pela linha do tempo, histórias e imagens em movimento dos espetáculos da *Escola de dança Ribalta* (1994 a 2011) e da *Ribalta Companhia de Dança* (2004 a 2011), dirigidos pela pesquisadora e habitantes-criadores na casa. O (re)encontro com esses habitantes, aqui proposto e refletido, como um marco singular nas histórias de vidas daqueles que vivenciaram o dia do encontro de gerações. Dividido em três etapas, que subsidiaram as lembranças e os poéticos depoimento, foram realizados o levantamento de registros da casa desde a sua fundação, a elaboração de um roteiro prévio para o revisitar dos espaços da casa bem, a construção da entrevista com perguntas abertas pois se tratava de apenas conversas sobre memórias, e a composição uma teia de perceptos e afetos em reflexão aos presentes preciosos do encontro e de todas as marcas singulares ali impressas.

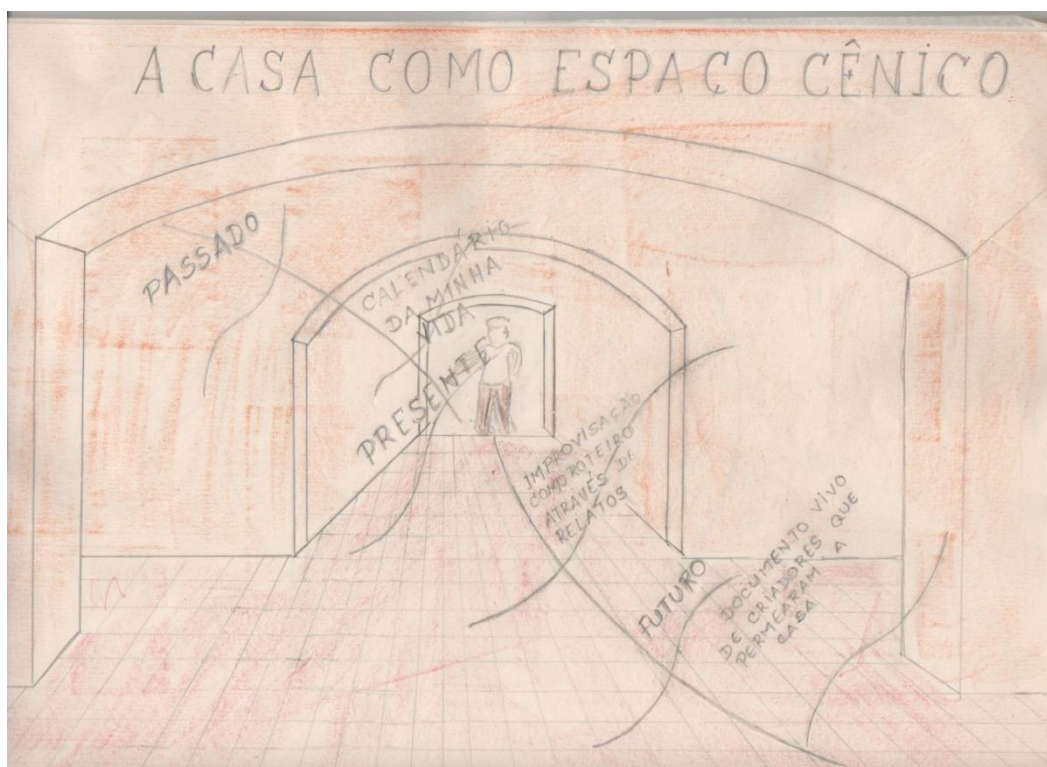


Figura 9: Casa como espaço cênico

Fonte: caderno de desenho da disciplina pesquisa como movimento criador

No capítulo IV uma proposição: DRAMATURGIA DO CONTATO. Trata-se de uma intuição criadora a partir de uma poética própria desvelada por princípios despertados, tanto nas vivências da casa Ribalta, percorridas ao longo dos capítulos, quanto nos lugares onde a pesquisadora partilha o ato do ensino, a saber: encontros e seminários com mesa práxis sobre dança e interfaces de conhecimento, projetos de extensão, cursos técnicos e de licenciatura em dança da Escola de teatro e dança da UFPA (ETDUFPA). Os princípios desvelados estão correlacionados aos elementos do contato-improvisação e as qualidades de movimento propostas pelo húngaro Rudolf Von Laban presente por seus fatores, em diálogo com as heterogêneas histórias de vida extensivas nas diversas dimensões daqueles que o praticam.

O capítulo V, A FABULAÇÃO CRIADORA, traz as considerações conclusivas da pesquisa, projetando a plenitude geral de ser casa e desdobramentos que estende suas relações para fronteiras outras além das quatro paredes.

O fio condutor desta pesquisa são os princípios do contato improvisação, por seus pontos de intersecção com o objeto de investigação desta pesquisa, convocando possibilidades de interfaces do cotidiano inserido nas diversas dimensões do ciclo da vida, enfatizando singularidades de cada sujeito, ampliando e impregnando de sentidos o significado do “ser” na vida.

A proposta de investigação em contato-improvisação emergiu na década de 70 nos Estados Unidos, tendo Steve Paxton e seus colaboradores como mentores do movimento que também ficou conhecido como uma nova “dança social” que questionava gêneros, hierarquias, fatores econômicos e políticos na sociedade e principalmente nas produções artísticas. A dança de contato é a dança das possibilidades, não se foca na habilidade, força ou flexibilidade de um corpo, mas na disponibilidade de diálogos com os sujeitos e o meio inserido.

**CAPÍTULO 2:
UM CENÁRIO EM CONTATO:
UMA CENA IMPROVISADA**



2 UM CENÁRIO EM CONTATO: uma cena improvisada

A dança que eu experienciara, manifestada em sua corporeidade, sempre me encorajou num movimento de ver-sentir, um organismo vivo de elementos que respiram e traduzem exatamente a necessidade desse corpo: o sopro do espaço, o contato com a música, a percepção da luz, o movimento dos músculos, a estrutura dos ossos. Uma dança que cresceu em mim acompanhando meu crescimento corpóreo, uma teia de significados tecida e sonhada de olhos abertos, como um estilo próprio de viver numa casa, no mundo. A dança passa a ser concebida com aquilo que estou vendo e sentindo, no aqui e agora. A história da casa revela minha história de dança. Assim, o corpo conta sua história no dançar, uma realidade diversa, multifacetada e descontínua, uma história não linear e cheia de surpresas.

As imagens projetam-se como testemunho histórico, contando as histórias juntas, se transformando em um jeito de se aproximar do outro; e nessa troca, a chance de praticar muitos aspectos importantes da produção de conhecimento enquanto pesquisadora e artista criadora, e ainda diante desse olhar ter a possibilidade de reinventar caminhos outros que me encorajem aos fios da tessitura que ainda não sei responder.

A história pessoal é como uma fonte inesgotável de criação. É um presente que evidencia o momento como um grande encontro aos olhos em potencial diálogo com o mundo. Há uma teia de saberes que impregnaram de vida uma casa, os afetos tornavam-se um novo espaço, a chegada de criadores era fortemente marcada pela disposição de viver cena a cena no grande palco de uma sala de estar, as paredes sendo moldadas com barras e espelho ao som de muitas vozes.

Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável (BACHELARD, 1989, p. 34).

2.1 DANÇA DO PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE

A viagem no vasto país da lembrança nos coloca diante da confusão do sentimento passado com o sentimento presente. Quase nunca sabemos distinguir quais são as emoções que efetivamente pertencem ao tempo lembrado e quais, ao contrário, pertencem ao momento em que nos lembramos delas. Essa segunda zona do vasto país vertical da lembrança é tão misturada, composta de uma trama tão grande de humores, que eu chamo de úmida para não chamá-la de viscosa. Quando conseguimos nos desembaraçar de tudo isso, entramos na zona fecunda, aquela em que as ações, as paixões e as circunstâncias de uma época mandam seu pólen até o dia de hoje. A lembrança não pertence mais ao que fomos, não é mais sentimento, mas carne e osso. É parte integrante do que somos e do que seremos (BARBA, 2010, p. 239).

Por volta dos meus oito anos, eu me entregara apaixonadamente a criar coreografias. Lembro com clareza das tardes em que eu e minhas colegas convidávamos os vizinhos para verem nossos ensaios de rabiscos coreográficos no pátio de casa. Contávamos a história de nossa dança para o espectador, como contamos para nós mesmos. Como se fosse brincadeira de roda... Recordo-me que as festas de aniversário eram momentos especiais para improvisar, criavam-se danças com qualquer música, e a generosidade e apoio dos espectadores da minha idade davam todo sentido para aquela obra, estava pronto o espetáculo de uma arte que significaria a exploração profunda da vida.



Figura 10: Primeiros bailados.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Em 1994, vi um grupo de amantes da arte, transformar, aos finais de semana, a casa da dona Marlene, minha mãe, em espaço experimental para criações. Lembro-me que retirávamos todos os móveis das salas, colocávamos no pátio e ali eram imortalizados momentos de outrora...



Figura 11: Ensaio na sala da casa.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O que restava na sala era apenas a estante e o pequenino aparelho de som que embalava nossas danças. Nessa época, tentava seguir o ritmo do meu irmão Clayton (na foto acima de roupa vermelha), a beleza de dançarmos juntos era mais uma possibilidade de comunicar nossos afetos, era uma revelação para nós dois, um peculiar modo de ser.



Figura 12: Outros ensaios na sala da casa
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Esse espaço estava mesmo predestinado, depois de alguns anos as luzes da Ribalta foram intensificando e desvelando a *Escola de Dança Ribalta* e a *Ribalta Companhia de Dança*. Essa árdua e linda trajetória se confunde com minha própria história de vida, pois presenciei seu nascimento, cresci sendo ensinada por ela; já na adolescência, comecei minhas primeiras incursões coreográficas e hoje assumo a direção artística desta escola e da companhia de dança.



Figura 13: Protagonistas infanto-juvenil da casa Ribalta.
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Aos dez anos fui para uma escola de formação experimental de bailarinos: era o Núcleo de Artes que abrigava a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Lembro-me que ir ao balé era um exercício divertido e já começava com o ritual de preparação. Minha tia Beth, companheira em toda essa jornada, me arrumava duas horas antes (morávamos em Ananindeua (figura 14), muito longe da escola, que ficava na Campina): meia, *collant*, sainha, ela deixava meus cabelinhos lisos e longos bem presos, mas esse momento era de dor, os grampos perfuravam minha cabeça. A dor só era amenizada durante o percurso, que durava exatamente uma hora, durante o qual, minha tia ia narrando histórias de um jeito muito peculiar, sem começo-meio-fim tradicionais, o que ela lembrava misturava com as nossas, com muitas sobreposições, tempos fragmentados, deslocamentos e os efeitos especiais combinados com o balanço e barulho do ônibus chamado de C.Nova VI, P. Vargas.

Parada final e a grande contemplação, a tríade de patrimônios públicos da arte lado-a-lado, teatro experimental Waldemar Henrique - Núcleo de arte - Teatro da Paz. E lá estava eu toda pronta com as sapatilhas e as mãos entregues aos mais

delicados gestos. Amava ficar rodopiando pela sala, mesmo nos momentos em que era necessário prestar atenção na linda história da bailarina.

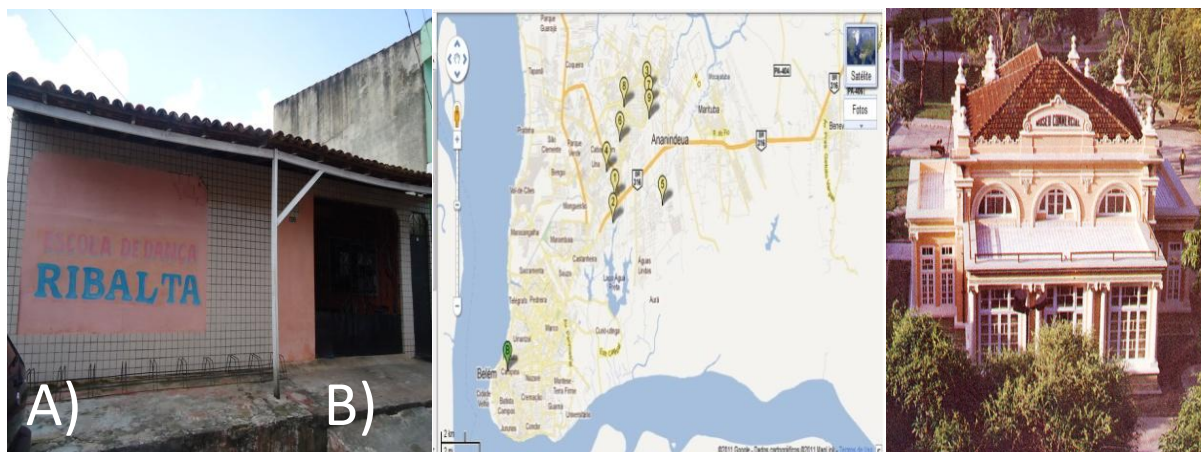


Figura 14: Da Casa (A) ao Instituto de Ciências da Arte ICA/UFPa (B): bem mais do que um simples trajeto.

Difícilmente faltava às aulas, mas o período em que eu mais me dedicava era o segundo semestre, quando começavam os preparativos para o espetáculo de fim de ano (figura 15). Todos os familiares iam nos assistir, era apresentação única, eu não podia falhar. As cortinas se abriam, as luzes acendiam, os olhos brilhavam, havia chegado a nossa hora. Minha primeira mostra de dança na Escola de Teatro e Dança intitulada “O movimento pelo Movimento”.

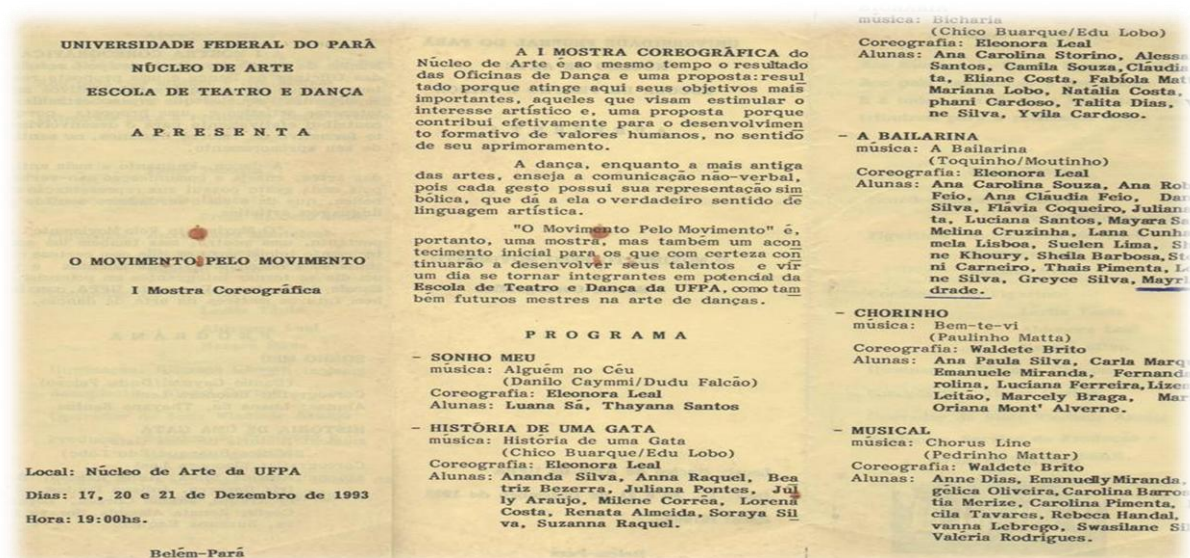


Figura 15: Folder da primeira mostra de Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPa. Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

Eu e as mini bailarinas entrávamos em cena; era nossos primeiros passos, um momento sem igual. Lembrava da “tia Eleonora” falando na postura, nos pés esticados, a barriguinha pra dentro, o pescoço alongado e a leitura do parágrafo final, release da mostra, que dizia: “O movimento pelo movimento” é, portanto, uma mostra, mas também um acontecimento inicial para os que com certeza continuarão a desenvolver seus talentos e vir um dia se tornar integrantes em potencial da Escola de Teatro e Dança da UFPA, como também futuros mestres na arte de danças”. Suas palavras ressoavam fortemente no meu coração, não pensava e nem sonhava outra profissão senão dançar e ensinar aquelas danças.

A mostra seguia em curta temporada, foram três dias dançando a inesquecível dança da bailarina, música do compositor Toquinho e Moutinho, que por ironia do destino relata a história de vida de uma bailarina predestinada a levar por toda a vida, sua doce sina de dançar, dançar, dançar...

Trilha sonora, luzes, coreografias, maquiagem, figurino, tudo estava harmoniosamente bem composto, mas quando eu via minha mãe, todo meu sorriso era pra ela. Continuava a bailar como se eu mergulhasse em seu olhar vibrante e positivo dizendo que tudo estava certo. Os aplausos eram bem calorosos, mas o afago da dona Marlene dizendo para eu prosseguir era a grande recompensa.



Figura 16: Primeiros passos no balé.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

Há muito tempo, privilegiou-se as formas métricas para o desenvolvimento dos passos, as chamadas danças “metrificadas”, caracterizadas por sua plasticidade e, muitas vezes, pelo culto da forma pela forma, que era, antes de tudo, uma forma de arte teatral que pertencia à vida de um povo. Geralmente eram danças desenvolvidas culturalmente por um grupo vinculado com a nobreza, rigidez presente nos movimentos traduzia a face do ser social de cada um dos membros da sociedade que, integrados em uma vasta composição de gestos e olhares, exerciam práticas de civilidade.



Figura 17: Escola de dança Ribalta, variação de Diana e Acteon
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

Dançar um bailado clássico era ir ao encontro de um grande sonho para mim e tantas outras crianças de Ananindeua. Hoje o balé clássico tem sido uma das estéticas adotadas no ensino de dança na escola e companhia Ribalta como um estímulo as criações para crianças, adolescentes e jovens que pouco tiveram contato com esta técnica, no intuito de investigar seus próprios repertórios e estilos de dançar em dialogo com suas próprias aspirações. Uma possibilidade crítica de olhar para futuro e não apenas para o passado a partir da realidade que o insere.

No trabalho com as turmas infanto-juvenil é enfatizado o potencial criador e espontâneo, a bailarina não interpreta a bela adormecida, ele cria a sua bela adormecida, enchendo-se de vida e doação ela recria-se a cada movimento, tendo como principal indutor sua própria história, reconhecendo a bela em si mesma, a

beleza da vida. Os personagens em sua maioria tornam-se bonecos de pano, roupas e cenografia tem um toque especial das mãos daqueles que dançam junto, os professores e familiares, príncipes e fadas madrinhas dançam de maneira espalhada com todos, sem hierarquias típicas.

Criar e dançar um bailado clássico um tanto quanto distinto da tradição ocidental é desvelar uma multiplicidade de histórias de vidas; é criar versões menores da versão oficial, uma versão desse mesmo mundo que nós habitamos, mas num local diferente e específico, com figurino e corpos paraenses produzindo sua própria versão, sua criação, sua subversão. Uma subversão não só no sentido de subverter as histórias oficiais do balé, mas também em seu ensino, na medida em que é o próprio bailarino que cria seu modo de ver o mundo, atuar nele e consequentemente dançar ele. Dançar um verso menor dentro de um poema maior.



Figura 18: Dança criativa.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.



Figura 19: Dia internacional da dança (2010).
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.



Figura 20: Tarde de talentos
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.



Figura 21: Sapatilhas na roça
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.



Figura 22: Mostra de dança (2011)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

APENAS BRINCANDO

Quando estou pintada até
os cotovelos,
Ou de pé diante do
cavalete, ou modelando argila,
Por favor, não me deixe
ouvir você dizer: ela está apenas
brincando.
Porque, enquanto brinco,
estou aprendendo.
Estou me expressando e
criando.
Eu posso ser uma artista
ou uma inventora algum dia.

Quando você me vê
sentada numa cadeira
Lendo para uma platéia
imaginária,
Por favor; não ria e pense
que estou apenas brincando.
Porque, enquanto brinco,
estou aprendendo.
Eu posso ser uma
professora algum dia.

Quando você me vê
aprendendo a pular, saltar,
Correr e movimentar meu
corpo,
Por favor, não diga que
estou apenas brincando.
Eu estou aprendendo
como meu corpo funciona.
Eu posso ser uma
médica, enfermeira ou uma
bailarina algum dia.

(WADLEY *apud* GONÇALVES;
DIAS, 2010, p. 110)



Figura 23: Nota de jornal, desvelando o sonho.
Fonte: Jornal Amazônia (2004).

A paixão pela dança veio sempre permeada pelo sentimento de perseverança, uma perseverança fincada na esperança de transformar em resposta as minhas inquietudes diante do mundo. Já na adolescência, participando de mostras de dança, festivais, horas de ensaio para o espetáculo de fim de ano, sentia que só balé já não dava mais conta das diversas inquietações, e comecei a desbravar outras linguagens da dança.

A problemática de um corpo que dança suas histórias, reflete a poética experimental e muito particular de um corpo impregnado pelas vias de contato com o meio. É nele que a dança sempre se estruturou, e ainda estrutura-se ecoando movimentos diversos, seja esta história explicada através de fatos, influências e teorias de uma determinada época e cultura que nos indicam a abordagem coreográfica própria das suas relações sociais com o mundo circundante.

A busca de uma forma de sair do chão e ganhar o espaço fazia a dança desenvolver-se verticalmente. As diversas tentativas de liberdade levavam ao encurtamento das saias até a chegada das malhas. Os diferentes estilos e

personalidades transformavam-se em escolas, um avanço constante em descobertas técnicas e artísticas desvelava claramente as raízes físicas e culturais de cada povo. Experimentava-se o ato moderno de dançar com possibilidades de interrupções sequenciais, fluxos respiratórios, torso e bacia carregados de sentidos, outra força de explicar o mundo. Escolas foram fundadas diante da necessidade do novo, um repensar dos próprios objetivos.

Talvez o novo fosse marcado em nós pela liberdade ao risco, pelas tentativas de comunicação entre nós e compreender os corpos das pessoas as quais queríamos dar nossas vivências.



Figura 24: Cena do espetáculo *Cogitatum* (2008).
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

O movimento moderno começava a experimentar a construção de um conjunto de movimentos fora da concepção cartesiana. Girar fora do eixo vertical, saltar no lugar ou não, correr e deslocar-se em vários níveis de espaço com composições diversas de braços, ou até mesmo não se preocupar em dar uma forma. Esses, e outros elementos revelam a fuga de uma estética de gestos codificados que predominaram ao longo dos séculos.

[...] conhecer a si mesmo tornou-se uma finalidade, uma indagação exteriorizada em dança: movimentos que evocam tensão. A *modern dance* trouxe, sistematicamente, questões relevantes: por que dançar de forma etérea? Por que não pisar, correr, andar, dançar com os pés descalços? Por que não utilizar o chão como recurso para o impulso gerador do movimento? Por que uma pessoa ou um duo não poderiam preencher o palco inteiro? Tantas indagações remetem o espectador a também refletir sobre ações e visões cotidianas suas: peso, esforço, incômodo, simetria urbana, leveza, altura, cansaço (SOUZA, 2009, p. 130).

As práticas inventivas a partir da vivência de cada um, onde no lugar da regra, do repertório preestabelecido, surge a possibilidade do improviso e da experimentação, traz a espontaneidade do movimento, do ritmo, de um tom intensamente envolvido com uma estética corpórea moderna de uma dança que naturalmente, não depende do parceiro para existir, ela simplesmente existe por que ela é a dança.

A noção de dança moderna enquanto estética para a criação recobre a singularidade de um momento particular, um tipo específico de ligações entre modos de produção das obras, suas teorias e práticas e ainda sob suas formas de visibilidade no mundo.

[...] porque estamos lutando? Romper com a tradição clássica e criar o moderno pra dar espaço ao novo, o improviso, ao fluxo pulsante de cada corpo seriam as respostas talvez mais previsíveis. Mas a rebelião contra a tradição no século XIX permaneceu no interior de um quadro de referência tradicional. Não havia radicalização na tremenda dificuldade de admitir-se a reconsideração do passado e dar (re)significação a gestos já estabelecidos como, de fato, foi estabelecido. Na obra dos criadores/intérpretes da *modern dance*, a noção de corpo que se usou chamar de moderna não acabou com toda experiência anterior para que em seu lugar surgisse outra. Ela insiste em anunciar, repetidamente, sua fragmentação- questão tão

própria da modernidade. Corpos dançantes oriundos da modernidade revolveram entranhas. E, ao fazê-lo, forçaram o cênico a repensar sua natureza, seus limites, seus objetos. É preciso que se diga, mesmo que aparentemente contraditório, que este investimento não é novo embora, radicalmente, ainda atual: o moderno, portanto, surgiria como reatualização constante de um mesmo problema, o do corpo (SOUZA, 2009, p. 155).

Marcel Mauss (1974), em estudo intitulado “as técnicas corporais”, explora a ideia de que técnicas resultam das relações entre o homem e a sociedade, já que, inserido em determinada organização social, o corpo seria definido por meio de um conjunto de técnicas socialmente observadas e construídas em seu próprio cotidiano: “diferentes culturas, diferentes corpos”. Na eterna cena da vida, o homem leva consigo todas as características culturais que o impregnam.

O corpo desenvolve técnicas para realizar ações bastante corriqueiras, independente de culturas e grupos sociais diferentes. Para Mauss (1974), as técnicas do corpo se referem “às maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade, de um modo tradicional, sabem utilizar seus corpos”. O autor analisa habilidades cotidianas, como nadar, andar, correr, dormir, sentar, dirigir, namorar, etc. um fluxo de “contaminação” entre maneiras de organizar o movimento. Detalhes de como o movimento cumpre tarefas do cotidiano.

As técnicas corporais são várias, como já apontava Mauss (1974), e existe uma total contaminação entre aquelas utilizadas no cotidiano e as usadas para dançar, pois o mesmo corpo enfrenta o desafio de solucionar o problema do movimento. Essa contaminação não é unidirecional, mas irradia para frente e para trás, reorganizando as informações da memória a cada novo movimento. Se o corpo é esse operador de conexões de informações, então não existe a fragmentação; o corpo que dança é o mesmo nas práticas cotidianas. Na grande dança da vida, existem conexões, e nada pode ser isolado.

Se o balé vestiu o pé em sapatilhas de cetim, ocultando a superfície do corpo e sua força de trabalho atrás de uma cobertura que representava a feminilidade macia e graciosa, e se a dança moderna bravamente despiu o pé para simbolicamente assegurar seu contato com a terra, a musa da dança pós-moderna usa tênis, não simbolizando nada, provendo a rapidez e a leveza das sapatilhas de ponta, mas também o conforto, mantendo uma distância fria e humana da terra enquanto garante que os pés fiquem firmes no chão (BANES, 1979, p. 17).

Há uma absorção de variadas formas de dança que gera uma multiplicidade de linguagens corporais proporcionando maior autonomia. Por volta de 2002 fui despertada a uma dança de sobrenome contemporânea, percebendo a liberdade de movimentos que alcançava. Por ser uma linguagem em construção, sentia-me co-participante dos trabalhos; as experimentações exigiam um diálogo intenso com os olhares, questionamentos do meu próprio estado físico, emocional, psíquico. Eram descobertas que me fascinavam, por vezes me amedrontavam, mas o sentimento de encontro e liberdade foi sem igual. Percebi o prazer em estudar sobre essa dança que se relaciona com o espectador, com os acontecimentos nas diversas esferas da vida, com o mundo, comigo mesma.

Prossegui os estudos em dança e as investigações bastante instigadas durante as vivências na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) nos anos de 2004 e 2005, durante o curso Técnico Formação em Dança. Comecei a experienciar o que Foucault (1979) chama de revezamento para um domínio diferente; eram os primeiros passos marcados por um constante revezamento entre teoria e prática que me faziam refletir sobre a dança que temos e a que queremos ter. A vivência de disciplinas de fundamentos técnicos e filosóficos, seminários de pesquisa e criação que variavam entre história e filosofia da dança, técnicas corporais de improvisação, interpretação e musicalização, composição coreográfica, dança contemporânea, danças populares, manifestações e percepções da cultura paraense e brasileira foram norteadores em meu processo de ensino-aprendizagem.

Tais vestígios foram norteadores para o pensar nos processos de criação na casa Ribalta. Suas interfaces passaram a ser tecidas coletivamente, em uma rede de relações singulares possíveis de serem geradoras de mudanças estruturais na sociedade contemporânea.

Essa grande via de investigação não definitiva cujo sobrenome é contemporaneidade, tem como personagem central o homem comum, com a liberdade, instantaneidade e ampliação de fronteiras num explorar de possibilidades. Eram realidades muito diferentes, a do Núcleo de Arte na cidade de Belém (ETDUFPA) e a casa Ribalta em Ananindeua.

Os habitantes desta casa, em sua maioria, crianças, adolescentes e jovens, dançam suas realidades de um canto de mundo, e identificam-se com as artes cênicas pela possibilidade, de que suas vozes sejam protagonistas da cena. Passam

a perceber e vivenciar formas de estar no mundo, de se posicionar, falar, sentir, agir, enfim, de ser, forma esta que estará presente em todo o ciclo de vida, interferindo nos mais diversos processos de ações e decisões desses habitantes



Figura 25: Cena do espetáculo Intervalo (2005)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

O caminho do autêntico, do novo, propõe uma organização de pensamentos. Logo, existem tantas técnicas e vocabulários quantos criadores houver pelo mundo; não somos uma técnica, talvez sejamos o que fazemos dela. Não há mais uma relação preestabelecida e mantida como tal, e sim uma relação direta de quem faz, o que faz, para quem faz e quem usufrui diretamente ao partilhá-la. São as relações do intérprete-criador mediadas pelo olhar, por sua história, sua musicalidade, sua dramaturgia de corpo, seu vocabulário e síntese, como alguma coisa que se dá *entre*, nesse espaço entre duas instâncias historicamente separadas e alijadas uma da outra.

Durante muito tempo nossas práticas pedagógicas se constituíram como lei, sendo válidas para o passado, presente e futuro, desconsiderando qualquer tipo de experiência que pudesse ser transformadora no ensino da dança. Tradicionais planos intocáveis como simples enxertos de conteúdos imutáveis diante da realidade do alunado.

Ressalta-se que a dança contemporânea aproxima-se de uma prática que é processo. Aos poucos fomos compreendendo que não se trata de uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim de um jeito atual de pensar a dança, em que não existem padrões de corpo ou movimento. Esta dança, portanto, não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há “corpos eleitos”.

Ela está em contínuo movimento, sendo produzida socialmente em determinado contexto e momento histórico, e não apenas como uma questão técnica, ou de estilo atual. Não existe um modelo ideal, pelo contrário, trata-se de um corpo com formações e informações diversas. É uma contínua construção e desconstrução dos corpos frente às dimensões vividas na sociedade, reforçando o sentido que se almeja exprimir.

[...] é dança o que faz todo pesquisador sério num estúdio de bairro, numa igreja abandonada, numa escola de subúrbio, num teatro de província, desde que essa dança seja feita com intenção de aprimorar a arte, e não apenas como expressão pessoal de um modismo passageiro. É dança o que de bom se fez no passado, o que de bom se faz agora e o que de bom se fará no futuro, e será dança aquilo que contribuir efetivamente, aquilo que se somar positivamente às experiências vividas por gerações de artistas que dedicaram suas experiências ao plantio e cultivo de uma arte cujos frutos surgem agora, não apenas nos nossos palcos, mas nas telas

dos nossos cinemas e dos nossos televisores, deixando de ser algo cultivado por uma pequena elite para se transformar num meio de entretenimento dos mais populares nas últimas décadas (FARO, 2011, p. 161).

Dançar na contemporaneidade altera o ato de criar, é uma prática de trabalho articulado, envolvendo o ensino, a pesquisa, a criação e contextualização da realidade, buscando atingir o saber diferenciado, práticas socioculturais específicas, a cultura local, a diversidade que se imbricam formando uma grande rede de ideias rizomáticas.

As linhas imaginárias desta rede são atravessadas nas relações que os intérpretes-criadores estabelecem por percepções de mundo, uma singular necessidade de dança diante da contaminação de estilos diversos, maneiras de pensar e se comportar, construir, reconstruir ou desconstruir. O hibridismo passa a ser uma característica marcante nas composições cênicas.

O diálogo intercultural na formação e criação cênica contemporânea nos volta para análise, reflexão e estudo de técnicas corporais de origens diversas, que evoluíram e foram sendo modificadas ao longo do tempo para atender à necessidade de cada época. Trata-se da natureza criativa do homem e desvela, no contexto cultural, um voltar-se para o outro e para mundo no desenvolvimento de sua realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam aos próprios valores de vida. O sentido da transformação deverá ser o elo, bem como um eixo crítico da arte, que poderá favorecer o significado de autonomia, do mesmo modo que o significado de uma obra instiga o diálogo com o público.

[...] no pós-modernismo abole-se a ordem de importância entre sujeito e objeto, entre processo e produto artístico, entre representação e realidade. Ambivalência pós-moderna instala-se a partir da multiplicidade, da fragmentação e justaposição de imagens, da repetição, do uso constante de referências de épocas diversas, da experimentação exaustiva, da ousadia em ironizar o *modus vivendi*, da combinação de vários estilos, linguagens e técnicas e da relevância da arte popular (SILVA, 2005, p. 61).

O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Isso não implica uma cerebralização fria, no caminho de uma dança conceitual, nem na

biologização vazia para o ato de dançar. Tal princípio não exige a qualidade técnica, ele ressalta a complexidade que precisa ser compreendida.

A dança contemporânea é complexidade, e para tal, precisa ser desvelada, evidenciando que escolhas estéticas revelam posturas éticas. O pensamento complexo é aquele que une e distingue: “apto a unir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo a reconhecer o singular, o individual e o concreto” (MORIN, 2000, p. 36). Numa época de tantas barbáries impostas ao corpo, é preciso repensarmos, constantemente, esta ética quando se escolhe fazer arte no corpo, seja o nosso, e principalmente o do outro.

Se considerarmos a história da dança como a do corpo relacionando, transgredindo, mudando e sendo mudado pelo movimento cultural na sociedade, provavelmente estaremos criando uma nova dança, ao questionar, conectar, atravessar e desfazer fronteiras pré-fixadas. Em sentido mais experimental, trazendo um pensar no corpo que não depende da mobilidade, da flexibilidade, mas um catalisador de emoção, do pensamento, da atividade política, psicológica, antropológica, cultural, tocando os diferentes aspectos de nossa vida contemporânea local, começamos a pensar, então, em uma dança própria.



Figura 26: Coreografia: uma viagem pela vida.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

O pesquisador e filósofo argentino Miguel Barrenechea (1953) apresenta o corpo como um dos eixos do pensamento de Nietzsche; na perspectiva nietzschiana, o corpo é entendido como um processo dinâmico, um movimento de forças em constantes mudanças. “É um fio condutor que permite descer às profundezas do homem para detectar os impulsos inconscientes que estão na base de todos os pensamentos” (BARRENECHEA, 1953, p.24).

O corpo, nessa perspectiva, apresenta-se como o mais efetivo e o mais seguro para abordar todas as questões que instigam a vida humana. Trata-se de um “milagre dos milagres”, no qual a consciência e todas as atividades consideradas espirituais não são mais do que instrumentos dessa “prodigiosa síntese de seres vivos” que o autor denomina de “totalidade orgânica”.

A transição é o caminho permanente da desfamiliarização e da estranheza. É um impulso para encontrar o estrangeiro dentro e fora de si (BARBA, 2010, p. 286).

[...] a consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo. A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica suas conexões com o mundo (GIL, 2004, p. 142).

Se a consciência de mundo é possível graças às múltiplas conexões do corpo, logo a consciência torna-se consciência do corpo, com familiarizações e estranhezas de um caminho em transição. A vida passa e se expande ou ela é retida e se contrai. O primeiro local de memória é a vida.



Figura 27: Coreografia poiesis- pólo joalheiro
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Somos afetados a todo o momento; mas não sabemos nem como, nem quando, nem mesmo por quem o nosso corpo será afetado. É tudo um devir, um movimento sem escala. Mas ao sermos afetados, enfraquecemos ou nos fortalecemos. Para Henri Bergson (2010), a memória é entendida como algo que acontece em tempo presente. Esse recriar acontece em um processo de atualização constante. O corpo serve de território para que esse processo de recriação aconteça ininterruptamente, de formas mais ou menos intensas.

Atravessar território das fronteiras, lugar de mobilidade, incerteza e conflito, tem sido uma das características de dançar o hoje, certamente não mais ligado à fantasia do balé clássico, nem tampouco apenas nas contorções e expressões fortemente dramatizadas como na dança moderna. Jussara Muller afirma que “a dança é aquela palavra que para cada um terá um significado diferente. Cada resposta terá o seu lado verdadeiro, mas, nenhuma pode se fechar como mais verdadeira, esbarra-se, portanto, em uma multiplicidade de resposta” (MULLER, 2007, p. 91).

[...] o corpo disponível é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos, não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação. Corpo disponível é aquele capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceitos e defesas maiores contra o mundo podem assegurar (AZEVEDO, 2009, p.192).

A dança é como depoimento pessoal, recriada e delineada por especificidades de um processo constante de atualizações do vivido, um território ininterrupto de possibilidades mais ou menos intensas, um fluxo das ações humanas, fluxo de contaminações, onde tempo e espaço brincam como crianças: memória criadora, memória emocional, memória-contato como ato criativo.

Somos afetados constantemente pelo tempo e pela memória de nossos contemporâneos, permitindo ao corpo experienciar relações diversas com o ‘peso’ dos espaços temporais e os (in)fluxos do movimento criador em cada geração que traz marcas muito pessoais de quem a protagoniza. Passado e presente impulsionam interfaces de criadores que passam a traduzir estados sensíveis do eu, um hibridismo singular impregnado de um rumoroso mundo plural, longe da possibilidade de uma identidade única. Tais experimentações desvelam criatividade no ato de dançar, começando a disseminar arquiteturas intemporais não apenas de

um estilo de dança, mas o movimento do olhar de quem o faz. O tema essencial é o homem, suas relações consigo mesmo e com o mundo. Vivencia-se então, pistas que podem ampliar os olhares da dança na contemporaneidade.

[...] a dança não só acompanhou o caminhar da história como também se transformou de acordo com a época, apresentando diferentes estilos. Porém, independente destes, parece que ela sempre serviu como um veículo de ligação do homem com o divino, com a natureza, com os príncipes, com o rei, ou seja, com um poder que está além dele. Nesta medida, a essência da dança não pode estar além dele. Nesta medida, a essência da dança não pode estar nos movimentos executados, ou no espaço no qual ela se desenvolve, ou no tempo da música que a acompanha, nem tampouco numa história que, supostamente através dela, estaria sendo contada. A natureza da dança deve ser outra (ZIMMERMANN, 2009, p. 59).

A memória-contato leva-me a improvisações de contato com um estilo de vida, que permite deslocamento de percepções de um fluxo circular de tempos e memórias que perpassam nossas ações cotidianas diferenciadas por dinâmicas no espaço, tempo, peso e fluência, qualidades de movimento que se desvelam num jogo de contatos que se inicia sem previsões de quão intenso ele será e muito menos de como e quando irá terminar. Um jogo aberto, totalmente original, que nunca se repetirá e, será marcado por aqueles instantes de experimentação improvisados, singulares, livre de tradições estéticas, gêneros ou subgêneros, estereótipos, idade, etnia, classe, religião, orientação sexual, nacionalidade. Um campo de possibilidades que abre caminhos e, toca a realidade, tornando-se dança, sem passos previamente coreografados, mas uma espontaneidade corporal que se abre em diálogos perceptivos entre quem recebe e troca com o ambiente, com o outro e consigo mesmo.

Há uma poética da oportunidade. O pesquisador e dançarino baiano Hugo Leonardo (2009), fala em uma poética da oportunidade quando o dançarino toma proveito das oportunidades de significação que emerge de seu “fazer dançante”. Há uma dança que é ensinada pela poética cotidiana do corpo. O espaço é a própria experiência do corpo, logo estamos em contato com formas de movimentos diversas ao tocar, andar, correr, os movimentos não estão longe de nós, ele se desenha no aqui e agora, cotidianamente.

Nesse sentido, o espaço então está construído em nossas experiências de mundo, onde se determina o que veremos, o lugar de onde vemos, nosso lugar identidade, o nosso próprio jeito de se movimentar. Há uma organização de pensamento, memórias de um grande quebra cabeças onde se guarda inúmeras peças, cada um está construindo seu quebra cabeças, que ainda está em processo, são maneiras de organizar a dança que se faz, fazendo.

Memória como ato criativo trata de um corpo como um veículo que transporta idéias e é a idéia, uma polissemia de possibilidades do ato de movimentar-se. Há um registro de autonomia, mesmo o vocabulário de uma dança já conhecida corporalmente nunca terá a mesma significação ao ser dançada, o que faz mais sentido a cada dia, o abrir espaços a mudanças e partilhas. A realidade insiste.

Cada tipo de aprendizado cria uma rede particular. Descobrir o que nos move é construir uma dança diferente a cada novo pensamento que ressignifica-se em movimento, um mergulhar e atravessar corajosamente um caminho que não tem o errado, tem escolhas; investigar é errar, mas é se oportunizar também, uma resposta inesperada, contínuas negociações com o meio.

As associações de memórias no corpo do dançarino implicam diretamente nas conexões que estabelecerá com o outro, numa dança de contato-improvisação, permitindo que o corpo experencie as sensações, emoções, percepções, pensamentos de outra pessoa, possibilitando que aqueles corpos concebam que toda essa experiência está acontecendo a uma unidade que é ele mesmo.

2.1.1 A Dança como Contato: uma cena improvisada

A nova dança de ação deve nascer do povo que teve que dominar um continente, abrir miríades de caminhos através das florestas e planícies, vencer as montanhas, construir torres de aço e de vidro (HUMPHREY *apud* BOURCIER, 2001, p. 270).

Uma das fundadoras da Escola Moderna Americana, DorisHumphrey inaugurava experiências sobre a relação entre a música, o ritmo e a representação coreográfica com diversas oscilações de corpo acreditando que o ritmo motor é gerado pela reação do corpo no espaço e que o símbolo das forças que agem contra o homem é o peso, portanto, cair e se refazer constituem a própria essência do movimento.

Isso que Humphrey acreditava para a dança americana nos leva a pensar nos princípios da improvisação: a dança que vem de um coletivo, a interação de corpos que se dá através do peso, a espontaneidade de um movimento natural, movimentos que partem da investigação de um estilo próprio.

Tal aproximação de Humphrey permeia a improvisação em contato no sentido de desenvolver constantemente novas possibilidades de movimento a partir da leitura da intenção, direção, eixo gravitacional e inúmeras percepções como um possível 'estilo' de dança que trabalha basicamente com os princípios das leis do movimento corporal, associados aos recursos do funcionamento do sistema neuropsicomotor por meio da conexão do sujeito com seus próprios processos de ligação sensória com o mundo.

O momento de uma força sobre um ponto, o produto da intensidade dessa força pela distância entre o ponto e a direção da força possibilita variações de tempo. Fisicamente, segundo suas leis, a noção do envolvimento da força vital de um sólido girando em torno de um eixo provoca o momento de inércia de cada ponto do material sólido, é o produto da massa do ponto considerado pelo quadrado da distância entre ela e o eixo de rotação. Nesse entendimento o centro de um intérprete-criador pode ser o eixo de outro e vice-versa modificando as suas emoções, seus ritmos e seus gestos. Logo o movimento dos corpos em contato tece-se a uma unicidade de movimentos resultando na osmose entre os corpos.

O movimento de colaboração surge de um processo de aprendizado, em que, ao tentar mover-se, partindo de outro corpo, cria-se um ambiente de partilha movido por uma sintonia entre dar e receber num diálogo que se dá através da escuta corporal, constantemente nos levando a refletir sobre conceitos como hierarquias e lideranças, dominantes e dominados, gêneros e biótipos. O contato-improvisação tende a minimizar ou até mesmo anular essas diferenciações. O que poderia ser visto como um erro torna-se potencialmente um espaço para novas criações; logo, a beleza não está na plasticidade da forma ou virtuosismo técnico, mas, no grau de intensidade com que os corpos possam interagir.



Figura 28: Projeto de Extensão Vértice ETDUFPA
Fonte: Higor oliveira

Novas conexões surgem da necessidade de dialogar com os acontecimentos atuais, o que gera não apenas novos movimentos, mas, atitudes e pensamentos, ideologicamente construídos dentro do contexto social no qual o contactista está inserido. Convenções vêm sendo derrubadas; pode-se observar homens e mulheres desempenhando os mesmos papéis principalmente no contato-improvisação de movimentos aéreos, no qual mulheres levantam homens naturalmente, ou mesmo quando corpos caem e se refazem em estado de equilíbrio e desequilíbrio, permitindo-se cruzar informações e permanecerem criativos e em estados de atenção no jogo.

O movimento está no homem, seus gestos se encontram em seu corpo, por isso a necessidade de expressar-se com naturalidade ao falar e andar agregando gestos que são desvelados a partir dos pontos de vinculação com a vida que o rodeia. Uma mobilização em descoberta do ritmo mais interno que há na via de comunicação de um corpo com outro, um movimento que nunca terá um fim em si mesmo, mas que desliza entre criação e transmissão com o meio. Assim, como afirma María Fux, “a dança está no homem, em qualquer homem da rua, e é necessária desenterrá-la e compartilhá-la” (FUX, 1983, p. 39).

O encontro em contato vai se materializando com ou sem música, apenas pela atração permanente de uma comunicação não verbal e pelo impulso criativo

extremamente significativo em cada descoberta. Perguntas são geradas a cada superfície de contato, uma coleta de informações sobre quem me toca ou quem eu toco, como linhas de encontro e desencontro, um conhecimento entre perguntas e respostas, saltando em direção ao ato criativo.



Figura 29: Jam session no Projeto cena na 5 ETDUFPA
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A escuta do ritmo interno leva a um som harmônico que produz uma sinergia, como se esses corpos já se conhecessem muito antes do primeiro contato. Quanto mais perceptivos estivermos, mais teremos possibilidades de intensificar a investigação de movimento e mais prazeroso será o contato. Criar, transformar e transformar-se são impulsos infinitos no movimento de quem pratica, como o pintor ao fazer os primeiros rabiscos em sua tela; a cada nova forma, novos impulsos são gerados, e ele aprende a entregar-se a sua própria criação. Não há quem ensine e quem aprenda, os corpos desenharam e pintam no ar, formam novas imagens, produzem novas telas.



Figura 30: Jam session no Encontro Internacional de contato Improvisação SP-2011
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O pensamento coletivo é propulsor de uma dança coletiva valorizada e interpretada dentro de um sistema de igualdades que possibilita ações e decisões subjetivas unificando o papel de diretor- criador- intérprete-bailarino em cada pessoa de uma só vez. Ela tem a liberdade de realizar inferências no momento da atuação; pode ser que em dado momento um desses papéis esteja mais implícito na raiz dos gestos diante do que está sendo vivenciado naquele instante.

Segundo Barba (2010), é possível classificar os gestos em quatro tipos: os gestos sociais, que tratam das relações dos homens entre si; os gestos funcionais, desenvolvidos na vida cotidiana principalmente no que refere ao trabalho diário; os gestos rituais, aqueles que culturalmente provêm das religiões, e os gestos emocionais, que correspondem às traduções imediatas de nossos sentidos individuais. Marcel Mauss classificaria os gestos em técnicas corporais inerentes ao ser humano e Eugenio Barba em ações cotidianas e extra-cotidianas.

A improvisação pode ser entendida como a criação de materiais, um processo que dá vida a uma sucessão de ações físicas ou vocais partindo de um texto, de um tema, de uma personagem, de imagens,

associações mentais ou sensoriais, de um quadro ou de uma melodia, de lembranças, episódios biográficos ou fantasias (BARBA, 2010, p. 62).

O autor e diretor de teatro italiano, ao referir-se à improvisação, afirma que seu valor só é atribuído se ele reutilizá-la em sua totalidade, como um fragmento de tecido vivo a ser inserido no complexo organismo de um espetáculo.

Para Barba, o termo improvisação cobre três procedimentos bem diferentes: as ações físicas ou vocais partindo de associações diversas; tem-se, assim, improvisação como sinônimo de variação, ocorrendo geralmente quando o ator desenvolve um tema ou uma situação alternando e entrelaçando materiais já conhecidos e incorporados dando a impressão de ser “espontâneos” e assumem significados diferentes segundo as variações, as combinações, as sucessões, o ritmo e os contextos. O terceiro procedimento a improvisação quer dizer individuação, possibilidades de interpretação com matizes diferentes a cada experimentação.

Durante o processo de criação, o pensamento criativo flui em saltos, logo não podendo ser retilíneo, unívoco e pré-visível.

Improvisar: entrar no território que você não domina. Como criar esse território: condições concretas, premissas, regras, fatores materiais que não permitem usar espontaneamente (mecanicamente) a própria experiência. Há uma memória que nos obriga a repetir (sem que tenhamos consciência disso); e uma memória que ajuda a evitar a repetição (precisa de toda a nossa consciência). (BARBA, 2010, p. 268).

A improvisação está nos atos da vida que não permitem ensaios, eles simplesmente acontecem e são dança. Está em nossas relações cotidianas em constantes trocas com o outro e com o ambiente; um tocante-tocado a nos envolver naturalmente, despertando percepções e sensações que nos levam a estímulos transitórios, ricos de possibilidades criativas já existentes; quando estimulada, expressa a personalidade de cada interlocutor cênico.



Figura 31: Aula do Projeto de extensão Vértice
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

As criações baseadas no contato-improvisação não têm a pretensão de fixar movimentos nem tornarem-se passos a serem repetidos intencionalmente e/ou exaustivamente, mas ampliar possibilidades de um processo de comunicação permanente que se dá entre os participantes.

O dançarino, a platéia, o músico e o coreógrafo atuam diferenciadamente dentro de um sistema de percepção com níveis diversos de atenção. Cada um, instintivamente, priorizará um aspecto de composição que lhe dará mais conforto e estímulo a ser visto e analisado. Cada um terá um olhar aprofundado daquilo que mais se assemelha. São questões de interesses e afinidades, por mais que todos eles estejam condicionados à mesma cena.

O campo do contato-improvisação pode ser visto como uma estrutura coreográfica aberta desenvolvida no ato da própria criação. Criar, em dança, é como poder ver pedaços de informações de nossas vidas em uma proposição cênica carregada de sensibilidades múltiplas, com conteúdos emotivos e intelectuais que

interligam diversas áreas do humano com as diferentes possibilidades da vida, gerando ações transformadoras, quantas vezes forem necessárias.

Nesse sentido, há um fluxo de mudanças em relação ao espaço, ao corpo, à forma, à dinâmica dos movimentos, que tornam o campo de atuação fértil para a criação. Cria-se uma nova dança, que estará em eterno fluxo contínuo de renovação, pois, diariamente, é possível desencantar um novo aprendiz que passará a ser investigador, intérprete e criador dos fatos reais acontecidos nele, com ele e para ele. É sua própria vida que estará em cena.

Estar em contato é, também, se permitir passar por diversos estados corpóreos nos vários níveis de exploração resultando em provocações de estímulos ao toque, a transferência de peso, rolamentos, deslocamentos de pesos, inventando e re-inventando entradas e saídas diante de soluções dadas à dança num momento da partilha daquela dança.

Contato improvisação faz-se com o corpo que temos e não com o corpo idealizado por uma técnica. Praticar o contato é mais do que movimentar-se livremente no espaço, é ter liberdade de movimentos e defendê-los ideologicamente diante da sua espontaneidade. Trata-se de uma unidade comum de valores e princípios presentes nessa prática, o que não se verifica tão facilmente nas outras formas de expressão da dança.

Jussara Muller afirmou que “a dança é aquela palavra que para cada um terá um significado diferente. Cada resposta terá o seu lado verdadeiro, mas, nenhuma pode se fechar como mais verdadeira, esbarra-se, portanto, em uma multiplicidade de resposta”. (MULLER, 2007, p.91) Assim como no contato tratam-se de realidades singulares, sempre dependerá do momento em que cada um se encontra. A verdade está no movimento que se acredita verdadeiro; são momentos de escolha, uma seleção prévia sem tempo para prever a seleção consciente, ela é da ordem do sensível.

Experienciar o contato é desvelar para outros nossas experiências subjetivas, e o outro ser capaz de compreender o relato e estabelecer relações com suas próprias experiências. Num dado momento vivenciado, quando me proponho a entrar em contato com outro corpo, abre-se um campo de possibilidades para perceber a sua história, buscando informações, conceitos e valores que, ao serem partilhados com os meus, juntos darão significado ao mundo. Trata-se da

incorporação de movimentos como fonte de sentidos que não se restringem apenas a uma dança, mas é para a vida.

Qualidades como presença, percepção do espaço, oposições, podem ocasionar a densidade, a resistência, a inteireza, provocando diversas expressões, carregadas ou não de algum significado. O significado que emana o movimento desvelará informações específicas importantes ao desenvolvimento do contato diante das qualidades. Na verdade, essa busca de informação é muito específica e precisa ser escutada, pois ela vai ditar essa qualidade. Se a pessoa não se dispõe dar essas informações, meu contato não será aprofundado. O contato-improvisação tem um caráter extremamente plural. Traços inovadores para tentativa de uma nova dança que dão sinais de um diálogo com a vida cotidiana.

Ser sensibilizado pelo contato direto com o cotidiano é dar sentido as ações e atitudes que desvelam o nosso papel no mundo e estabelece nossas relações sociais como necessária para o aprendizado. “Aprendizagens do segredo de corpos misturados, pela sensação que forja a sapicência como faz a sagacidade da pele, essa veste que mede as relações imediatas com o aqui e o agora (MEIRA, 2003, p. 123).

Contextualizar os acontecimentos vividos é estabelecer relações diretas consigo mesmo, com o outro e com o lugar que está inserido, levando-nos a se (re) conhecer e (co) relacionar a diversidade de histórias e de contextos culturalmente construídos e que influenciam diretamente na criação, transmissão e apreciação da arte que estamos engajados, a dança, com seus signos reverberantes nos processos de criação, interpretação e contextualização com outras áreas do conhecimento. Volta-se o olhar, então, para os nossos primeiro contatos que já nos impregnam de linguagens, a casa, o contato de um lugar, de uma localidade, “um canto de mundo”, o cogito do sonhador, lugar da morada dos sonhos, de construção de singularidades, de encontros e (re)encontros constantes.

2.2. O COGITO DO SONHADOR



Figura 32: O lugar de origem

Fonte: Álbum do Pará 1899, gov. Paes de Carvalho

Sou moradora de Ananindeua
de altas Ananins: as árvores
passam pelas minhas janelas
deu vento de abundância
a estrada de ferro é minha rua
que se estabeleceu na cidade nova
um misto de cultura cabocla e nordestina
desbravando os sentidos do (co)habitar
(Mayrla Andrade)

Ananindeua, cidade em movimento dançado, de sonhos e caminhos sinuosos que abriam-se em trilhas, estradas, ruas que sustentam a história de vida daqueles que bravamente escavam sua origem nesse lugar. Cidade irmã de Belém do Pará – mar, em tupi, Ananindeua recebe esse nome pela grandiosa quantidade de árvores chamada Anani, as quais, ajudavam na construção das embarcações com sua seiva, que em sua multiplicidade de formas conectam-se a outros sujeitos, com suas histórias de vida.

Essa linda cidade que nasce pelo movimento de uma estrada de ferro, desvelando a dimensão da materialidade do resultado da ação humana deste lugar em diálogo com a dimensão da sociabilidade local, o canto de mundo que a casa Ribalta está inserida: a vivência urbana na periferia, as práticas de interação, oposição, tensões, conflitos, uma estética da paisagem periférica em diálogo com o processo criação desenvolvido com os habitantes da casa.

Na década de 70 é construído em Ananindeua um conjunto habitacional chamado Cidade Nova que se une aos seus vizinhos Guajará e Paar, este último considerado a maior invasão da América Latina; Juntos consolidaram o segundo município mais populoso do Pará. Foi numa espécie de ordenamento da periferia que a Companhia Habitação do Estado do Pará (COHAB) comprou os terrenos e foram inauguradas as Cidades Novas I até a IX. E em 1982, há 30 anos, o terreno escolhido pela D. Marlene foi na Cidade Nova VI, mas especificamente na Rua We:77, lote da casa de número 652.

O autor Carl Gustav Jung (2006) desvela o processo dessa poética que começa num contato-periférico e logo estende-se a conexões outras “nada há na torre que não tenha surgido e crescido ao longo dos decênios, nada à que eu não esteja ligado. Tudo tem sua história, que é também a minha história, e aqui há lugar para o domínio não espacial dos segundos planos” (JUNG, 2006, p.198).

É nessa torre, num canto de mundo, rua de mão única, lugar de encontros e deslocamentos, instala-se, convive-se, projetam-se futuros, vive-se a construção da Casa Ribalta, os vizinhos, são verdadeiras testemunhas e coadunam do ato diferente de uma família inteira ceder a sua casa para a dança, ainda bem, porque realmente não seria fácil conviver lado-a-lado durante 18 anos com muitas músicas instrumentais, de batuques, jazz, balé clássico, danças de salão e tantos outros ritmos, alguns um tanto quanto “estranhos”, sem compreender essa ação e ser impregnado por ela.

O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete (GEERTZ, 1985, p.143).

Crianças, adolescentes e jovens da cidade de Ananindeua, vindos dos bairros de Águas Lindas, 40 horas, Águas Brancas, Jibóia Branca, Júlia Seffer, Distrito Industrial, Guanabara, Guajará, Jaderlândia, Providência, Curuçambá, Una, Icuí Guajará, Icuí Laranjeira, Paar e das cidades Novas I a IX, encontram-se e constituem uma humanidade muito específica, a diversidade tornou-se uma força em potencial para as ações propostas e apontamento de caminhos metodológicos para o ensino das linguagens artísticas diante das realidades deste grupo tão sensível à dança.

A pluralidade desses encontros desvela verossimilhanças, realidades que produzem obras específicas, organiza sentimentos coletivos e os valores deixam de pertencer e influenciar única e exclusivamente o artista para tomar conta de toda uma comunidade. Trajetos se desdobram em múltiplos movimentos ligados ao contexto sócio-histórico de Ananindeua.

Logo que os processos criativos ganhavam vida, gerava-se a necessidade de serem socializados com outras pessoas, as vivências grupais e a partilha da dança ganhavam novas proporções, as apresentações inicialmente aconteciam no próprio

espaço da escola, nas praças públicas dos bairros, nas festividades das igrejas, em casas de recepção e em associações comunitárias.



Figura 33: Apresentação em festividades
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Novas composições coreográficas surgiam e o desejo era senão o de dançar começamos a pensar em alugar um dos teatros de Belém e/ou participar dos festivais realizados por produtores culturais no Estado, já que em Ananindeua não temos até hoje um teatro.



Figura 34: Primeira nota de jornal (1995)

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O ginásio João Paulo II na cidade nova é inaugurado e logo começamos a ocupá-lo com danças.



Figura 35: Apresentação no Ginásio Almir Gabriel

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

O cenário artístico em Ananindeua começa a dar sinais de mudanças, vários projetos sociais, grupos, escolas e companhias de dança surgem no Município e o trabalho com danças, em suas mais variadas linguagens, projetam novos olhares para as artes cênicas.



Figura 36: O sonho ganha espaço em Ananindeua
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Durante todos esses anos a realidade artística de dança em Ananindeua tem avançado, fato este que acompanha um série de transformações locais nas dimensões sociais, políticas e econômicas e também em consequência às transformações da sua metrópole Belém, refletindo sensivelmente no aprimoramento técnico teórico-prático das linguagens de dança.

Um desses avanços dá-se pela formação oferecida pela ETDUFPA, em 2004 o curso de formação em dança passou de curso livre para curso técnico profissionalizante, aprovado pelo MEC. A formação artística em Belém ganhou então uma dimensão profissionalizante, era necessário adaptar a atuação dos artistas às exigências do mundo do trabalho do século XXI, assim, foram criados os cursos técnicos de bailarinos, atores, cenógrafos e mais recentemente de figurinistas. O programa de formação profissionalizante abriu caminhos para o programa de graduação que já em 2008 abrem as cortinas para vários artistas do cenário paraense ingressarem na UFPA como graduandos de Licenciatura Plena em Dança, a única ofertada em uma instituição federal na Amazônia.

Com o expressivo número de artistas formados nos cursos técnicos e a primeira turma de licenciados em dança é possível ver hoje a diversidade cênica e

estética que marcou seu surgimento e oportunizou os seus aprendizes beber de várias matrizes de conhecimento o que reflete nas produções coreográficas apresentadas principalmente em mostras, espetáculos e festivais de dança do estado.

Reverbera em Ananindeua uma grande rede de criadores, intérpretes, professores e apreciadores da dança que fomentam a ampliação de eventos como o circuito Ananindeua que vem do festival Dança Pará, Encontro internacional de dança do Pará (EIDAP), Festival internacional de dança da Amazônia (FIDA), Bienal de dança da Amazônia, Giro cultural em Ananindeua promovido pelo Instituto de Artes do Pará (IAP) e Maratona de louvor dos grupos de dança gospel de Ananindeua, além de mostras coreográficas dos artistas independentes.

2.2.1 Microdanças de um corpo-casa

[...] A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado. É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e o que mantém de pé. Steve Paxton considera a “small dance” a fonte primeira de todo o movimento humano, uma vez que é ela que nos sustenta quando estamos de pé. Termos consciência do interior do corpo começa pela “observação” da “small dance” em nós (GIL, 2004, p. 109).

Duas faces de uma dança em um só espaço em movimento. Corpo-casa em suas microdanças é como uma viagem para dentro de mim mesma como se “a consciência pudesse viajar no interior do corpo” (GIL, 2004, p. 107), reatando contatos, um corpo de imagens, um se encontrar para doar-se. A Grande vontade de juntar espaço e memória é reviver lembranças da casa que aparecem como imagens vivas em cada parte do corpo.

As microdanças são trabalhadas por objetos do cotidiano, coisas universais, mas ao mesmo tempo muito particular, específico e local, revelando objetos e espaços íntimos que trago para um espaço de discussão pública da reflexão da arte. Micro pelo sentido etimológico de pequenas danças, em pequenas ligações que requer grande envolvimento e dão todo sentido para a composição do diagrama das funções de habitar a casa, que gravou em nós, suas diversas funções de ser.

[...] a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. Em suma, o passado aparece com a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral, que nossas lembranças supõem, até mesmo a primeira, se uma houvesse, e que nossas percepções, até mesmo a primeira, utilizam (DELEUZE, 2007, p.122).

Nesse transito em cruzamento amplia-se o campo energético de forças que invadem e impregnam as pequenas percepções miniterritoriais de cada conexão corpo-casa, associados às experiências sensoriais entre o espaço e a memória em interface com o tempo e à intensidade. Imagens de mim mesma atravessada no mundo entre um passado outro no presente do eu.

Um retrato de costas. Encontro este retrato numa velha gaveta. Casa antiga. Fechada. Há quanto tempo fechada por dentro? Casa dentro da cidade. Sala dentro da casa. Armário dentro da sala. Gaveta dentro do armário. Retrato dentro da gaveta. Retrato de costas. Costas sem peito visível. Onde estarão os olhos? E terá mesmo olhos? E o corpo terá mesmo volume? E matéria? Ou será só costa, uma superfície escura, uma mancha levemente curvada a indicar os ombros? Ou a pergunta escondida? Onde estará o peito? Virado para lá ou só costas do lado de cá? Onde aí estarão os olhos? Que profundidade contemplarão? Que espaço construirão? E, a que voltará as costas esse peito? Do meu peito? Que verão esses olhos dos meus olhos que agora interrogativamente observam as costas negras do peito que nunca poderão ver? Será o espaço das costas tão só imaginário como parece ser o espaço do peito? Serão mesmo estas costas a fronteira, o limite entre o real e o imaginário? Ou será afinal só uma velha fotografia dentro da gaveta. Gaveta dentro do armário. Armário dentro da sala. Sala dentro da casa. Casa dentro da cidade. Cidade dentro do país. País dentro do Mundo. Mundo dentro do Universo. Universo em que as nações de costas e de peito são relativas que só no meu peito e nos meus olhos vejo realmente as costas negras deste retrato de umas pessoas que desconheço e que poderia talvez até ser eu próprio (CASTRO, 2000, p. 215).

O corpo como diagrama das funções de habitar a casa revela arquiteturas fortes e frágeis, de alto a baixo, um entrelaçamento que surge das necessidades do habitar espaços que alojam sentimentos comuns como o sofrimento, o medo, a alegria, atração e tantos outros que coadunam em meu corpo e o faz compor narrativas e visualidades de uma cartografia peculiar da casa.

Parte da Casa	Parte do Corpo	Microdanças
Quarto	Coração	Quarto-coração
Sala de dança I	Ventre	Sala I-ventre
Sala de Dança II	Seios	Sala II-seios
Escada	Coluna Vertebral	Escada-coluna
Cozinha	Pescoço	Cozinha-pescoço
Corredor	Pé	Corredor-pé
Calçada	Panturrilha	Calçada-panturrilha
Parede	Pele	Parede-pele
Garagem/recepção	Mãos	Recepção-mãos
Teto	Cabeça	Teto-cabeça

Quadro 01: Partes de uma casa e de um corpo.

Fonte: Mayrla Andrade Ferreira

2.2.1.1 Microdança I – quarto e coração

É a torre ideal que encanta todo sonhador de uma morada antiga: é “perfeitamente redonda”, cercada pela “tênue luz” coada “por uma janela estreita”. E o teto é abobadado. Que grande princípio de sonho de intimidade é um teto abobadado! Reflete incessantemente a intimidade em seu centro. Não nos surpreende que o quarto da torre seja a morada de uma doce jovem e seja habitado pelas lembranças de uma antepassada apaixonada. O quarto redondo e abobadado está isolado em sua altura. Guarda o passado assim como domina o espaço (BACHELARD, 1988, p. 42).

O primeiro pulsar é do coração. Ouvir as batidas do coração é libertador, principalmente se o limiar dessa escuta está entre almofadas leves que friccionam os ouvidos e embalam o sonho cantado em músicas, um colchão macio e lençóis claros que acolhem um corpo, reparam as fragilidades, permitem a reposição das energias e devolvem-lhe descanso e silêncio. Lugar dos meus sussurros entre o adormecer e o despertar de um coração desejoso por resposta que a maioria das vezes vem como uma mudez pulsante.

O quarto sempre foi meu lugar de concentração espiritual, o espaço da solução dos conflitos e dos ensinamentos de minha mãe e tia, palavras que reverberam no meu coração até os dias de hoje, a fala do amor cristão entre os homens e da dedicação a Deus e da imensa força de encorajamento que o amanhã seria sempre melhor, um pulsar de luz esperançoso como o fluxo do coração que não pode parar.

Quarto-coração dançam miríades de lembranças entre roupas, trabalhos dos alunos instalados pelas paredes, pelo chão, no móvel, nas janelas, diários de bordo das disciplinas, mais de 100 cartas, estante de livros, dvd's, cd's, fotografias e da máquina que conectada por fios registram toda essa escrita dissertativa, rabiscos imaginários que, nesse momento, ganham asas.

Em seus sentidos mais vitais, o coração e o quarto me levam a lembrança de um parêntese, local primeiro e último, de nascimentos e mortes, um lugar vivo de lembranças, enlaces que permanecem e vozes da janela que já não estão mais presentes. Memórias são vestígios de lágrimas...

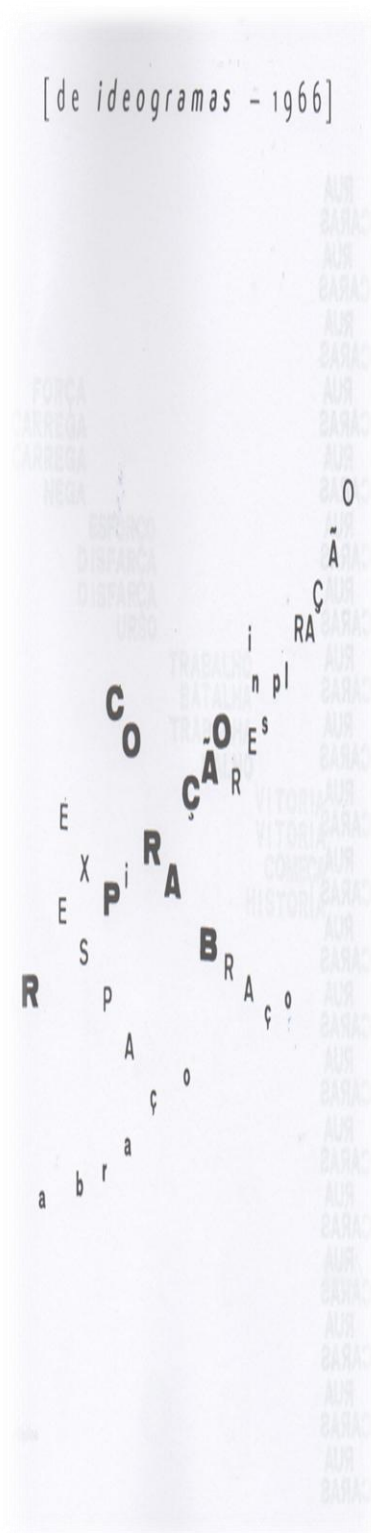


Figura 37: Ideogramas
Fonte: Castro (2000)



Figura 38: Microdança Pele-Parede
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 39: Microdança Quarto-Coração
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 40: Microdança Quarto-Coração
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

2.2.1.2 Microdança II - sala de dança I e o ventre

[...] encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo (BACHELAR, 1988, p.24).

Espaço vasto, aberto para a natureza, transformador de energias pela absorção daquilo que alimenta e elimina toxinas, um processador de emoções onde o tempo da experimentação e assimilação são essenciais, lugar em constante formação, um ponto de partida para inúmeras conexões e potencial gerador de múltiplas dimensões que se englobam umas às outras.

Relacionar a sala de dança com o ventre é ter a forte impressão que a dança descoberta no próprio corpo, como um movimento intrínseco em minha vida, é desvelada no ventre, no espaço do contato líquido, de uma relação direta de unicidade com o corpo de minha mãe, iniciada pela escuta infinita de um fluxo de águas, local de memória da vida intra-uterina, o que o psicólogo e teólogo francês Jean-Yves Leloup (1996) chama de memórias de consciência matricial.

A sala I de dança, espaço onde tudo começou, o abrigo inicial, traz a sensação de nascimento, escavações, como quem escava pedrinhas preciosas. O ventre gera a originalidade, fertilidade, intensidade da criação, o lugar das gestações como fluxo de águas que assemelham-se ao refluxos das ondas e cujos elementos acabam incorporando-se ao imenso oceano.

O tempo dessa microdança brinca como uma criança, (re)configurando movimentações, experimentando outras possibilidades de relações e relacionamentos. Um lugar de encontros marcados entre as gerações que se multiplicaram em tantas outras. A Sala-ventre são como sementes férteis em solos fértil e drenável que processualmente frutificam pelos campos artísticos e são capazes de gerar novas sementes, há uma reciprocidade na transferência de caminhos como suporte para o outro construir sua própria microdança “ela se desenvolvera como um grão antigo que tivesse germinado” (JUNG, 2006, p. 257).

2.2.1.3 Microdança III - sala de dança II e os seios

ANTES DE SER MÃE

Antes de ser mãe, eu não conhecia a sensação,
de ter meu coração fora do meu próprio corpo.
Não conhecia a felicidade de
alimentar um bebê faminto.
Não conhecia esse laço que existe
entre a mãe e a sua criança.
E não imaginava que algo tão pequenino,
pudesse fazer-me sentir tão importante.
(Silvia Schmidt)

Laços afetivos, contato direto, maciez, sensibilidade, fragilidade e força ao mesmo tempo, necessidade de dar e receber gestos, uma confirmação coletiva envolvida por um gesto acalentador, a transmissão coreografada por gerações que aprende no colo uma peculiar dança, a pedagogia do amor. Uma realidade que só pode ser conhecida pelo tato como a construção de uma pérola pela ostra.

Microdança que se apóia sobre o peito para estimular uma dança pessoal. Os seios assim como a sala de dança são compostos por tecidos conectivos diversos e funções de ordem estrutural e de sustentação, além da proteção que é intrínseca de sua função. Acredito nesse espaço de formação como acolhedor, que deve proporcionar os nutrientes de base, o leite que alimenta e satisfaz, além de ser macio e encorajador.

Sala e seios são regiões onde se ativa o coração, evoca sentimentos, manifesta-se a afeição, o amor e a provocação de saberes que incita a experiências diversas. “uma sensação (tal como um gesto) se compõe de uma infinidade de outras sensações (de outros gestos) que a dança desdobra”. (GIL, 2004, p.123). Os afetos e os ritmos corporais dessa microdança são identificados por movimentos sensíveis, de localização de pequenas percepções, o tempo é lento, o peso é leve e o espaço é primeiramente corporal, pessoal, íntimo. Há uma qualidade intrínseca descoberta por meio do deslizamento e uma recriação dos sentimentos que outrora um dia já experienciaram.

2.2.1.4 Microdança IV – escada e coluna vertebral

Mas para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas redescobriríamos os reflexos da “primeira escada”, não tropeçaríamos num degrau um pouco alto (BACHELARD, 1989, p. 33).

Profunda coexistência de altos e baixos, pela força, sustentação e equilíbrio, suas curvaturas que levam para uma escala de passagens em fases, um trajeto da infância à fase adulta em variações flexíveis, com discos que se adaptaram a outros gostos e influenciaram diretamente essa passagem que percorro todos os dias, no mesmo lugar, mas nunca da mesma forma.

Escada e coluna vertebral dão a sensação de um eixo de vida, integração e testemunho vivo da passagem do tempo. Sinto que cada degrau-vértebra que se encaixa perfeitamente uns sobre os outros, unidos entre si corresponde a uma profundidade, uma maturação naturalmente biológica e totalmente do sensível, dos afetos que provocam deslocamentos e que fazem surgir novos apoios para absorção de impactos.

A Escada constitui o grande elo entre as salas de dança e o meu quarto, como a união dos três segmentos principais da coluna: cervical, torácico e lombar e como a inter-relação do passado, presente e futuro desvelado na escada. Tal contato leva-me a um revisitar próprio, assemelha-se ao conhecimento mais intenso dos valores que compreendem o corpo em sua postural pessoal, como a intrínseca conexão da respiração à coluna, um ato involuntário que liga os mundos, dá ritmo às emoções, é ao mesmo tempo profunda e silenciosa.

Há quem diga quando a respiração sai, ela está associada com a morte, quando ela entra, com a vida, logo com cada expiração morremos e com cada inspiração renascemos. Foram muitas as respirações e inspirações ao subir e descer as escadas, quando criança as fazia correndo, com passagens largas, ao decorrer dos decênios esse percurso tornou-se mais moderado, com mais mochilas para carregar, às vezes eram malas, outras era apenas portando um *caser* de cd. A conexão escada-coluna preenche e penetra de ar a casa e seus pulmões se expandem como marco de duração de nossa existência.



Figura 41: Dia do encontro

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

É preciso pensar no espaço entre as vértebras. Pensar nele no preciso momento em que os dedos do par massageiam lentamente os ossos da coluna, delimitando os seus contornos sob a pele. A pressão das mãos faz sobressair as asperezas e aprofunda as concavidades. Uma atrás da outra, as vértebras são detalhadas, separadas do *occiput* ao *cóccix*. Perdendo progressivamente os seus pontos de referência exteriores, a consciência do corpo concentra-se nas impressões tácteis; desposa inteiramente as sensações, mergulha nelas, afunda-se nelas com força; de súbito, ganha uma nova clareza. Pouco a pouco, penetra num outro universo cujo espaço assimila confundindo-se com ele. Eis que se expande agora, uma vez que o próprio espaço se expande; eis que por seu turno se descobre enquanto universo e já não conhece limites. (GIL, 2004, p. 139).

2.2.1.5 Microdança V- Calçada e Panturrilha

Fragmentos

“Nós somos o caminho que escolhemos,
o caminho por onde passo guarda-me
e eu sou o caminho por onde passo,
embora passe eu fico no caminho por onde passo,
evai o caminho comigo,
caminho que fica por onde passo,
e passa, e passo, ficamos.
João de Jesus Paes Loureiro

Esse trânsito de energias entre caminhos do passado e do futuro são impulsionadores de movimentos, como um lugar de passagem, estabilizador do andar, permite as aproximações, favorece os contatos, suprime as distâncias. Calçada e panturrilha, símbolos de um vínculo social.

Calçada e panturrilha são essencialmente necessários no refinamento da vida e em percurso específicos. Revestida de cimento, com a tenda de um céu sem horizontes, a calçada é o primeiro acesso a casa, trânsito de saídas e retornos, de múltiplos encontros, lugar do portão de entrada que dá acesso aos sonhos. A panturrilha são como corações, bombeiam o sangue, de baixo para cima, são músculos silenciosos, de grande mobilidade, é o órgão da marcha. A microdança calçada-panturrilha tem uma sequência de movimentos retos e geralmente com ritmo acelerado, a passagem dá-se sempre por uma porta estreita que desvela um caminho maior.

Nesta zona fronteira, lembro das tardes de verão que a tia Beth colocava uma cadeira na calçada e fica observando o meu andar de bicicleta, passeio este que tinha como limite espacial o tamanho da calçada, ou seja, de uma ponta a outra da frente de casa, quando meu irmão chegava do colégio o limite aumentava porque ele já me acompanhava, mas quando a D. Marlene chegava do trabalho era o caminho de recolhida, o momento era tomar banho, jantar e dormir. E quando chovia o passeio de bicicletas era cancelado, restava-nos apenas aproximarmos do portão e sentir a calçada com o cheiro da rua. A microdança calçada-panturrilha revelam no movimento uma firmeza dos sentidos.

2.2.1.6 Microdança VI – parede e pele

O mais profundo é a pele

Paul Valéry

Camadas distintas de histórias, adaptável das mais profundas até as superficiais, recebe e transporta muitas mudanças, muitas vezes uma barreira protetora, outras aprisionadora, aceita e expõe de acordo com a necessidade de suas relações. É recipiente de fluídos corpóreos, defensor e regulador. Parede e pele são tocadas por águas diversas, pelo cheiro, pela vibração, pode eliminar ou conservar estímulos sensórios a partir das suas necessidades, “cria uma superfície contínua de espaço-pele”. (GIL, 2004, p. 64).

Nas paredes estão sobrepostos quadros, fotos, pinturas, barras de apoio, espelhos, algo palpável, paredes em vida que projetam os reflexos da casa para além da dança, como dizia o autor de teatro Grotowski, não há como esconder mais nada, nem sobre a pele, nem a pele, nem embaixo da pele.

Microdança parede-pele tem como principal indutor ao movimento o tocante-tocado, tocando-se a si mesmo, possuindo o maior espaço de todas as outras microdanças, porque está em si. Seu figurino é decorado com pinturas e tatuagens com variações surpreendentemente lindas de cores, mas seu tempo é extremamente delicado, deixa cicatrizes. Dançar tais memórias é reverberar o toque do coração, da cabeça, dos seios, dos pés, do nó na garganta, do brilho nos olhos pelas novas conquistas e da solidão quando tudo parecia que ia se acabar.

Tenho a sensação que a casa Ribalta é como um corpo recoberto por uma pele única de muitas camadas coletivas, seus sons fazem vibrar corpos de uma sensibilidade e temperatura singular, como se a cada vivência mudasse seu ponto de contato e os caminhos periféricos ao seu entorno. Um imbricamento entre a intimidade e o espaço de mundo. Martha Graham, referindo-se a um solo em que a bailarina vestia uma espécie de saco, disse: “o tecido é a pele”.

O corpo não acaba na pele, ele se estende por um miniterritório ao redor... gozamos deste espaço-corpo extra como uma casa se estende por seu jardim em volta (RENGEL *apud* SERRA 1995, p.131).

2.2.1.7 Microdança VII – cozinha e pescoço

Cada um, no seu dia-a-dia, dá conformação mais apagada ou mais intensa a imagens do passado ou do futuro, assim com as vive no presente. O tempo é marcador da diferença na escolha de imagens da memória, da distância corporal, dos sentidos dado aos afetos, percepções e conceitos (MEIRA, 2003, p. 70).

Pontos emotivos de conexão, um processador contínuo de transformações, lugar com elementos específicos do feminino, uma digestão psíquica do nó das emoções. Em hebraico, a palavra correspondente a pescoço é *Tsavar*, cujo significado é: o anzol divino que apanha o homem para levá-lo à luz. Desde a infância a cozinha era realmente um lugar que me impressionava, sempre com as janelas abertas, a luz do sol misturava-se com o calor do fogão e pela noite o olhar era para cima, momento de contar as estrelas.

Cozinha e pescoço desvelam importantes conexões, troca de energias que indicam caminhos em seus espaços, além da extrema sensibilidade, principalmente pelo estímulo do tato. As lembranças logo são ativadas... São lugares que proporcionam a comunicação, o bate papo no telefone, das intermináveis conversas dos domingos aliada aos deliciosos bolinhos de farinha de trigo da tia Beth quando perguntávamos qual era os ingredientes “mágicos” que ela usava a resposta era apenas uma: “não há segredos, eu apenas preparo as mãos”. Essas lembranças representam um dos meus primeiros contatos com a partilha de afetos.

A microdança cozinha-pescoço é uma dança da doação. Seus movimentos são circulares, em espaço curto, mas possível de serem visto em todos os ângulos. O alcance de direções permite uma dança de múltiplos olhares, o corpo todo olha e a reciprocidade implica o movimento. Sua fluência provedora e maternal proporciona ao movimento a sensação de suporte tanto físico quanto emocional assim como o pescoço é suportado por vários músculos que dão à cabeça os seus movimentos.

2.2.1.8 Microdança VIII – corredor e pé

[...] Casas-casas
 chão memória dos pés
 passos perdidos
 umvai-vem
 e sempre a música
 nas mãos das aves livres
 pombas de asas abertas
 um sopro só
 no mel de te tocar
 cimento de sentir pedra fundida
 vidro areia
 habitação de cores
 nesta rua tão nossa
 neste canto da terra
 casa estreita
 um ruído contínuo
 nas madeiras mais velhas
 passos perdidos penas
 pombas de asas caídas
 andares e sombras
 telhas
 (CASTRO, 2000, p. 63)

São como as veias da casa. Suas conexões anunciam os caminhos a serem percorridos, terra a terra, chão, símbolo de partida e de chegada equilíbrio e movimentação relaciona-se com a firmeza do corpo, a personalidade, e a flexibilidade dos movimentos. Corredor-pé ligam os diversos cômodos, terra cavada em trilhas espirituais, emocionais e físicos que alicerçam uma boa troca de energias.

Nas lembranças, os corredores não tinham fim, dava até para brincar de esconde-esconde, eles mudavam muito de lugar, era sempre uma aventura descobri-los principalmente quando aproximava-se a hora do remédio. Os pés cresceram e eles foram diminuindo proporcionalmente. A palavra pé relaciona-se a palavra grega *paidos*, que quer dizer criança. Cuidar dos pés de alguém é cuidar da criança que o habita.

A microdança corredor-pé potencializam o corpo inteiro, revelam ecos de movimento que ressoam em cada deslizar pela tábua, a cada queda e recuperação, entre encontros e conversas em segredo, pelo grande fluxo de vidas de quem habita e daqueles que já habitaram nos mais diversos turnos nesses anos de vida da casa.

2.2.1.9 Microdança IX – pátio/recepção e mãos

Casa janela oval
 plano inclinado
 lento
 rangendo dentro e fora
 do corpo sonolento
 um repouso sedento de lembranças
 histórias
 vozes
 recantos
 lentas danças
 refeições luminosas
 choros de vida densa
 aurora dos sentidos
 tudo passou
 tecto paredes chão
 do corpo que outras casas souberam desflorar
 altura tempo mágoa
 na distância ficando
 imagem
 (CASTRO, 2000, p.64).

Pela noite uma garagem que dá estabilidade ao esforço do dia, pela manhã e tarde a recepção entra em cena, e aos finais de semana é apenas um pátio de uma casa que recebe a visita dos amigos, sobrinhos e netos. O mesmo espaço numa tríade de funções. Recepção e mãos são potencialmente transformadoras, pelo ato de receber algo, reconhecer a presença, compreender a temperatura, oferecer proteção física e desvelar posicionamento corpóreo de mundo.

A microdança recepção-mãos proporciona um diálogo sutil e gradativo, primeiro vê-se claramente o espaço e as pessoas, depois o espaço entre as pessoas, o espalhamento acontece e o toque leve é modificador, para dar e receber o peso da massa de corpo inteiro, a microdança recepção-mãos está estabelecida.

Recepção anuncia a idéia de recebimento, só podemos dar aquilo que possuímos, a doação implica-se na idéia de abrir as mãos, ofertar ao outro, tocar o outro, dançar para o outro, quando propomos essa doação nos movemos de acordo com a habilidade de nossa atenção, sem saber o que acontecerá no próximo momento. A microdança recepção-mãos se espalha em fluxo, o lugar é de trânsitos e o encontro dá-se pela pergunta.

2.2.1.10 Microdança X – cabeça e teto

O teto revela imediatamente a razão do ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Os geógrafos sempre mencionam que em cada país a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. “compreende-se” a inclinação do teto. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. (BACHELARD, 1989, p. 36).

A clareza dá a direção harmônica para os pensamentos, o que se passa na casa passa-se em nós mesmos. Da agitação à solidão, vários são os sentimentos que ressoam na casa mostrando os estados reais de seus habitantes. Cabeça e teto são lugares de extrema sensibilidade, seus prolongamentos periféricos agem diretamente, irradiando pequenas percepções do movimento da casa e do corpo e assim expressam a localização.

As Microdanças cabeça-teto desvelam momentos marcantes de um tempo, que não tem nem começo, nem final, é uma ação contínua, um agrupamento de memórias que abriga, em lugar seguro, inscrições de movimentos. Nesta microdança, os movimentos cabeça-teto, são tranquilos e possuem um ritmo, a velocidade contínua, criando a impressão de que o corpo se encontra ininterruptamente implicado em transições. A consciência do corpo compreende a consciência da mão, do coração, do olhar e os ritmos advêm da recepção sensorial dos impulsos pelo gesto em transição, como se não houvesse articulações apenas movimentos de transição, “os membros nunca estão numa relação fixa e tranquila e não se alongam até a sua plena extensão senão em trânsito, criando a impressão de que o corpo se encontra ininterruptamente implicado em transições”. (GIL, 2004, p.160).

A lembrança pura é a cada vez um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo. Cada lençol de passado tem sua distribuição, sua fragmentação, seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em suma, uma idade. Quando me instalo sobre tal lençol, duas coisas podem acontecer: ou descubro ali o ponto que procurava, que vai portanto se atualizar numa imagem-lembrança, mas bem se vê que esta não possui por si mesma a marca do passado, que apenas herda (DELEUZE, 2007, p. 150).

[...] todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos (BACHELARD, 1989, p.33).

As conexões geradoras das microdanças aqui apresentadas é também uma escrita da confissão e o início de uma experimentação. Sinto-me modificada com as conexões destas microdanças, escrevê-las era como atravessar um catalisador de emoções, novas possibilidades de ver, escutar e sentir a casa. É como tornar visíveis corporeidades outras, entre intensidades e delicadeza de afetos que me parece ter sido atravessada durante anos, mas só agora começo a compreender os atravessamentos dessas imagens, como se eu aprendesse a “morar” em mim mesma. Cada conexão era um prolongamento dos espaços, uma textura comum. Os estratos temporais que circunda casa-corpo coexistem e possuem consistência num mesmo espaço nas mais diversas dimensões.

Porque a produção do presente, a abertura do espaço, a dissolução dos estratos temporais são questões de movimento. É a natureza da energia que é portadora do movimento que decidi do caráter disruptivo da dança. Ora, a dança é a arte do movimento que tem o poder de criar qualquer outro tipo de movimento – condição, também, nas outras artes da produção de formas. Nesse sentido a dança seja a arte de todos os movimentos, e a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.). (GIL, 2004, p.168).

As microdanças são também ressonâncias sensíveis da autonomia da criação, suas conexões são singulares, incomparável, dependem de uma intensa atenção, liberdade e desprendimento do habitual.

Quando comecei essa pesquisa, especificamente da microdança, partilhei em uma das aulas da disciplina improvisação na dança com o curso de licenciatura plena em dança e curso técnico em dança, ambos ofertados pela ETDUFPA. Os alunos eram convidados a fazer um levantamento de todas as partes da sua casa e logo depois todas as partes do corpo, conversávamos sobre histórias comuns que acontecem numa casa e então, dispostos dessas memórias estabeleciam suas conexões e construíam uma microdança pessoal casa-corpo que era partilhada com os colegas como uma instalação coreográfica.

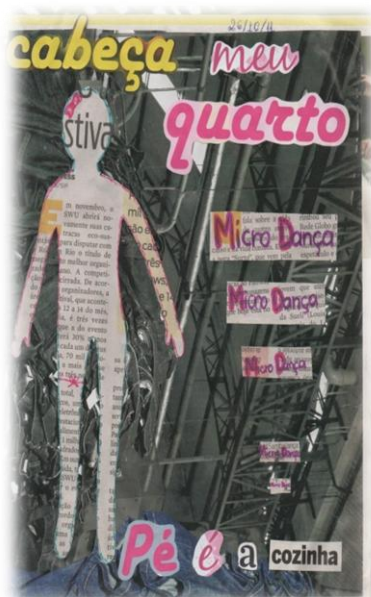


Figura 42: Diário de bordo de Hanna Monteiro
Fonte: Hanna Monteiro



Figura 45: Aula de improvisação na dança.
1º semestre 2011
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

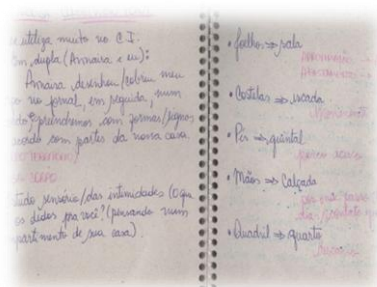


Figura 43: Diário de bordo
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 46: Aula no PARFOR. Campus de Capanema/PA
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

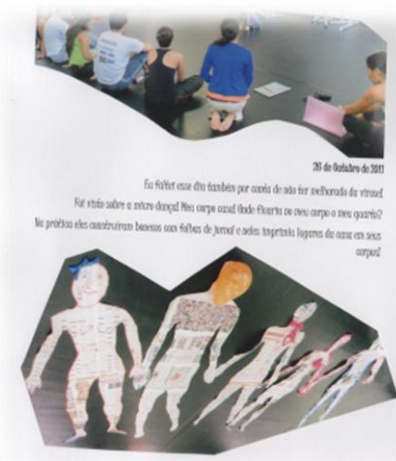


Figura 44: Diário de Bordo.
Fonte: Charles Wanzeler

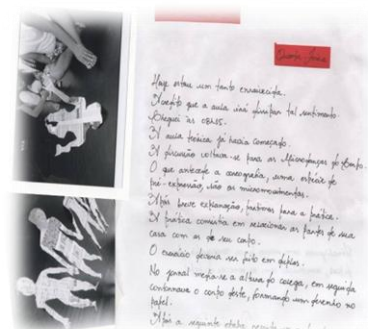


Figura 47: Diário de bordo.
Fonte: Cássia Thais

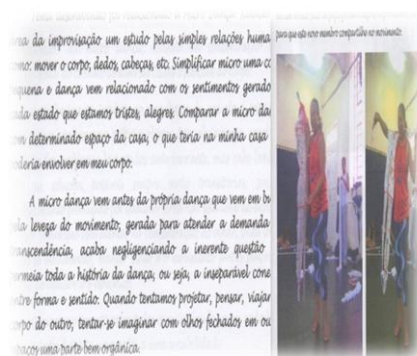


Figura 48: Diário de bordo
Ana Cecilia Costa
Fonte: Ana Cecilia Costa

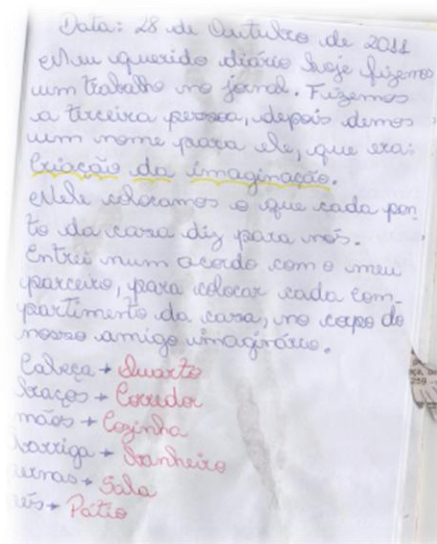


Figura 49: Diário de bordo.
Fonte: Bruna Sales

As microdanças corpo-casa, realizadas em experimentações áulicas com os alunos eram didaticamente agenciadas com o diálogo proposto na disciplina, e utilizações de materiais e métodos de trabalho para o ensino formal além de ser um recurso para processos criativos em dança. Os depoimentos eram diversos e as produções dos relatórios alimentavam a práxis. Ao passar de observadora para executora da ação, e ainda num sobrevôo no próprio campo de pesquisa, compreendia o quão difícil era esse estudo sensório das intimidades da casa e do corpo, o breve passeio pelas memórias da casa dava vida a vários sentimentos, os vestígios de experiências antigas tornavam-se bem presentes; em cada canto um contato sensível nas singularidades das descobertas.

Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, que dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço) (GIL, 2004, p. 56).

As microdanças estabeleciam outras vias de passagem no meu corpo-casa, novos nexos, novos contatos, novos agenciamentos... Nesse sentido, as experimentações carregadas de lembranças eram resultantes de muitas outras experimentações já vivenciadas no próprio espaço da casa. A impregnação cultural de uma história artística local tinha a necessidade de ser revisitada em seus ciclos conectivos não apenas como um levantamento de materiais, mas, também, na constituição de um “mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis” (GIL, 2004, p. 59). Começaríamos uma escavação descobrindo novas possibilidades de agenciamentos e potências outras de movimento. Os pontos de contato começam em 1994 e estabelecem seus cruzamentos entre dois núcleos internos: Escola de dança Ribalta e a Ribalta companhia de dança. Dos pontos de contato nascem às conexões até 2011, esses núcleos agenciam-se formando um todo. Os pontos de contato “entraram na dança” ou eles já seriam a própria dança ao entrar em contato?

CAPÍTULO 3: ESTAÇÕES: A CASA COMO ESPAÇO CÊNICO



3. ESTAÇÕES: a casa como espaço cênico

[...] a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata das relações entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendente. (SALLES, 2009, p. 45).

Os primeiros contatos com a dança nascem na casa, descobertos no próprio ato de dançar, tal movimento dançado, alternaram-se ao longo dos anos articulando e ampliando as zonas de movimento dotadas de sentido.

Este capítulo apresenta uma cartografia de memórias, uma genealogia específica da casa como espaço das artes cênicas, um fio de memória genética e coletiva do ser, ampliando e adensando significados a cada novo dado coletado.

A “flecha do tempo” foi sendo construída ao longo do percurso dessa escritura, muito pelas condições que os documentos históricos eram encontrados, á exemplo de imagens dos espetáculos em vídeos, ainda em formato VHS, já desgastadas, com algumas partes invisíveis pelos resíduos do tempo.

O material recolhido e selecionado, ganhava vigor ao longo do processo de reflexões e análises sobre essas imagens, atuando diretamente sobre os autores e suas escolhas éticas e estéticas no percurso artístico, nos permitindo observar um claro percurso de ampliação de idéias, que ao ser lançado para o coletivo era um convite para um sonhar junto, uma espécie de afinidade entre idéias.

Um processo em descoberta de que a memória emocional tem como forte aliada a “memória corporal”. Aponta-se a casa como a maior força de integração para dialogar com os elementos de um contato entre passado, presente e futuro, revivendo imagens dos espetáculos criados na casa e o reencontro com os colaboradores construtores da casa Ribalta, coreógrafos habitantes criadores que deixaram suas marcas.

A “flecha do tempo” é, então, apresentada por uma tríade de estações, á saber:

Estação I- Escola de dança,

Estação II- Ribalta companhia de dança,

Estação III- O (re) encontro.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra. Revolvê-lo como se revolve solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a evocação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio (BEJAMIN, 1995, p. 239).

As várias fontes recolhidas trazem, em seus aspectos, um sentido de memórias muito singular de cada geração vivida na Casa Ribalta, auxiliando nas reflexões da continuidade das criações, em suas linguagens, tão presente hoje, tanto na Escola de dança Ribalta quanto na Ribalta companhia de dança, uma continuidade que evoca a cada uma das imagens outra imagem verossimilhante, das extremidades periféricas ou do próprio centro de sensações, uma relação percepção e memória atuando sobre o tempo presente, pois a memória é como uma continuidade dos campos de interações.

[...] mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o Heimlich e o Unheimlich, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo. A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 220).

É nessa compreensão que passearemos entre olhares, lembranças e modos de fazer descritos pelo trajeto de espetáculos idealizados e produzidos na Casa Ribalta.

3.1 FLECHAS DO TEMPO

[...] o tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas. O crescimento e as transformações que vão dando materialidades ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo do percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo de maturação (SALLES, 2009, p. 35).

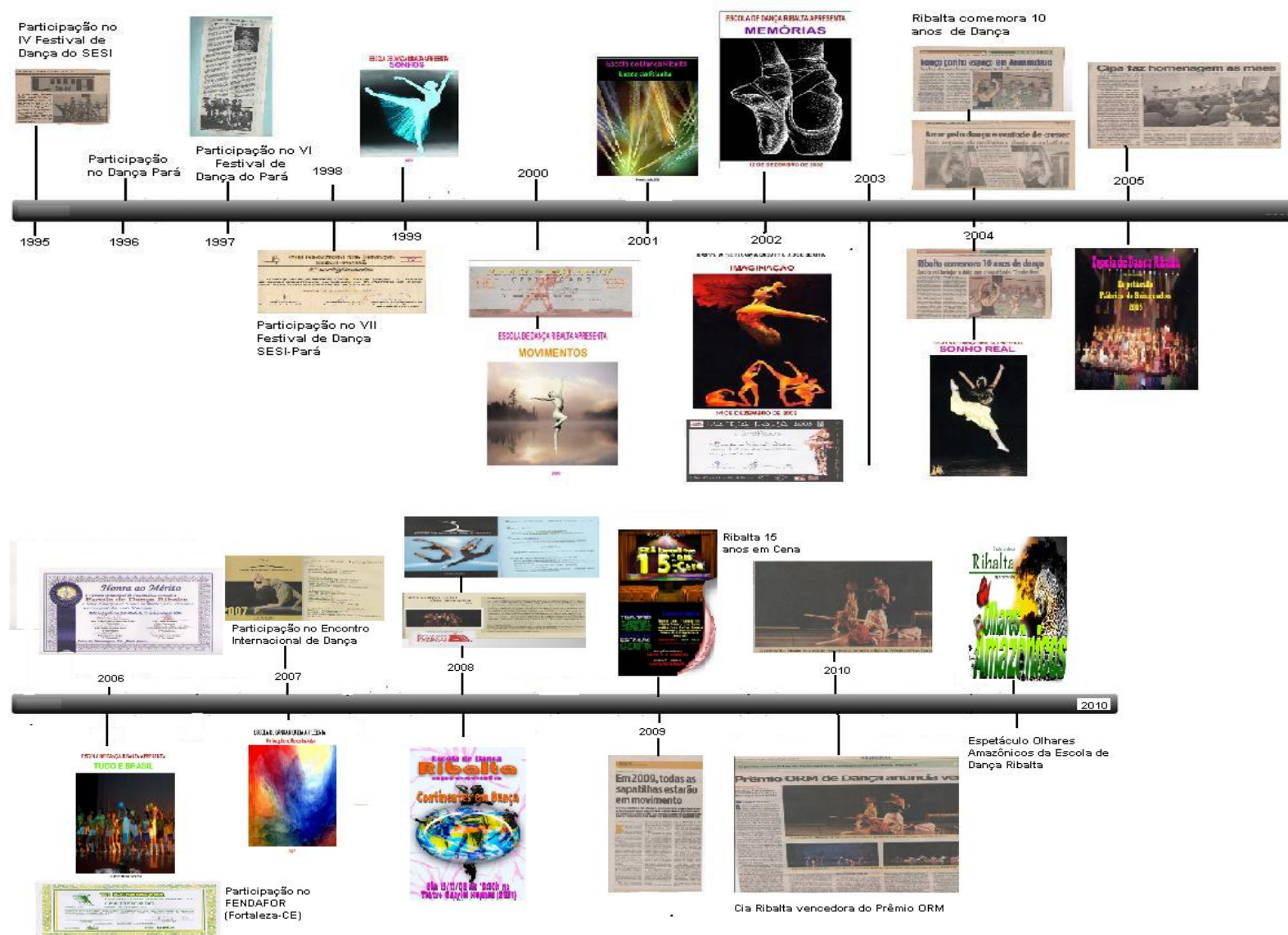


Figura 50: Linha do tempo artística da casa Ribalta.
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

A Escola de Dança Ribalta nasceu em 2004 por incentivo da sonhadora, funcionária pública, Marlene Andrade Ferreira que desde sua juventude desejava ser bailarina, mas sua realidade econômica não lhe permitia. Os anos se passaram e naturalmente o sonho acalentado uniu-se com o de outros jovens no ideal de possibilidades de crescimento artístico-educacional capaz de proporcionar mudanças em suas realidades. As chaves de transformação desse caminho eram desveladas pela esperança e respeito diante da plural diversidade humana. A dança ganhava força nas ações da vida, o espaço se alterava cada vez mais para abrigar novos sonhadores e as palavras de ordem eram: esperança, generosidade e sensibilidade para prosseguir e lutar pelas múltiplas redes que existem no mundo contemporâneo entre arte, educação e sociedade. Em 2012 este sonho atinge a maior idade, a Escola de dança Ribalta completa 18 anos de existência, ampliando insistentemente na formação, criação e difusão da dança, e o pertencimento dessa arte em Ananindeua. As luzes da Ribalta revelam a interdisciplinaridade entre as linguagens do balé clássico, danças regionais, sapateado, jazz, dança moderna e contemporânea presentes no resultado dos trabalhos ao decorrer de todo ano. Os eventos tornam-se possibilidades expressivas de um acompanhamento singular dos intérpretes-criadores que participam criativamente durante todo o processo, os eventos são: Tarde de talentos onde o aluno mostra o que gosta de fazer, a expodança que torna-se uma feira cultural da história da dança no Brasil e local, as sapatilhas na roça que geralmente acontece no mês de junho e correspondem à coreografias com temáticas folclóricas e amazônicas, além dos espetáculos anuais que marcam o encerramento das atividades letivas, sempre com temática e roteiros desenvolvidos transversalmente à realidade local capaz de criar pontes com temas educativos e sociais poeticamente descritos em movimentos. A escola de dança Ribalta também vem se destacando em Festivais Locais, nacionais e internacionais obtendo um reconhecimento especial, como foi no Festival Internacional de dança da Amazônia (FIDA), Encontro Internacional de dança do Pará (EIDAP), Festival Nacional de dança de fortaleza (FENDAFOR) e seminário internacional de dança de Brasília. As luzes da Ribalta têm o foco de iluminação voltado para a democratização da cultura e para continuar dar voz aqueles que são os protagonistas das cenas da vida.

3.1.1 Estação I- espetáculos da Escola de Dança Ribalta



Era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...(risos). De 1994 à 2002 foram experiências que muito contribuíram para o meu aprendizado com a dança. Eu aprendi a ser paciente e humilde. Além de ter ousadia para seguir em frente, vencendo as barreiras e o preconceito dos outros que olhavam nossos trabalhos como se não fosse dotado de valor algum, só porque não tínhamos um lugar adequado para dançar. Entretanto, tínhamos o principal: a paciência. Vencemos muralhas e hoje a escola é uma realidade e referência a todos que fazem a dança. Sinto-me privilegiada por ter sido uma das pioneiras na fundação da Ribalta e louvo a Deus por isso. (Depoimento de Kátia Ramos).

Figura 51: I Mostra de Dança na Casa (1994)

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora.



Figura 52:II Mostra de Dança da Ribalta (1996)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A 2ª Mostra de dança, realizada no ano de 1996 no teatro do Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU), ocorreu sob a direção geral de Marlene Ferreira e direção artística de Kátia Ramos, com coreografias que passeavam entre a dança clássica e o jazz. No elenco alunos da escola de dança, projeto infantil, e do grupo Ribalta constituído por adolescentes e jovens.



Figura 53: Espetáculo Sonhos (1999)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

SONHOS:

O ideal toda a arte poética.

Foi, com essa inspiração que nasce o primeiro espetáculo, especificamente voltado para o público infantil da Escola de dança Ribalta, inspirado no romantismo do balé clássico, com um roteiro muito particular, escrito e produzido por três coreógrafos sonhadores: Carlos Dergan, Josiana Costa e Patrícia Ellen e sob a direção geral de Marlene Ferreira. Apresentado nos dias 18 e 19 de Dezembro de 1999, no teatro do Museu Emílio Goeldi.



Figura 54: Espetáculo Memórias (2002)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O espetáculo “Memórias” traz um misto de linguagens já presentes na formação em dança de crianças ao grupo jovens. O grupo infantil trouxe para cena aspectos da dança fortemente influenciado por filmes como: flash dance e os embalos de sábado a noite, as festas do anos 60. E o grupo de jovens estavam firmando seus primeiros intentos coreográficos em dança moderna.



O espetáculo “Sonho Real” vem comemorar os 10 anos de existência de um sonho em movimento com roteiro muito particular, escrito mereproduzindo por sonhadores que deixaram suas marcas como: Lúcio Silva, Lene, Keuly Fabiana, Maira Graciliano, Kátia Ramos, Patrícia Ellen, Flávia Cavalcante, Joseana Costa, e aqueles que continuam a semear sonhos: Carlos Eduardo, Gisele Gomes, Larissa Boulhosa, Ronilson Cruz, Mayrla Andrade e Clayton Moura que em parceria desenvolvem um trabalho teórico-prático do ensino da dança nos mais variados estilos: balé clássico, dança moderna, jazz, sapateado, street dance, e dança contemporânea.

(Mayrla Andrade)

Figura 55: Espetáculo Sonho Real (2004)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 56: Espectáculo Fábrica de brinquedos (2005)
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 57: Brinquedos dançantes
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

É natal
todos os ajudantes do papai Noel
estão prontos para mais uma jornada,
mas nesse ano
não haverá presente para todos
porque não conseguiram produzir até
o dia da entrega.
O que podemos fazer?
O espetáculo a Fábrica de brinquedos
traz para a cena uma ação coletiva
onde reúnem-se professores,
coreógrafos, bailarinos, familiares e
muitos colaboradores para
confeccionar muitos brinquedos há
tempo de distribuir até o natal e assim
possibilitar uma noite feliz para todas
as crianças.

(Mayrla Andrade)



Figura 58: Espetáculo Tudo é Brasil (2006)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 59: Os brasis do Brasil
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O Brasil de Muitos Brasis.

Mas...

Tudo é o nosso Brasil!

*Vivemos uma pluralidade
 de corpos e raças
 que juntos
 fazem o jeitinho brasileiro de ser.*

A Escola de dança Ribalta

nos levará á um passeio

de norte á sul,

leste a oeste,

em todos os cantos

de nosso querido país

para apreciarmos

seus costumes,

crenças,

sotaques,

e é claro suas danças

que vão de acordo

com cada região

e localidade no Brasil

com uma mistura de ritmo e som,

que fazem as pessoas criarem

cada vez mais passos e modos

diferentes para dançar.

(Mayrla Andrade)

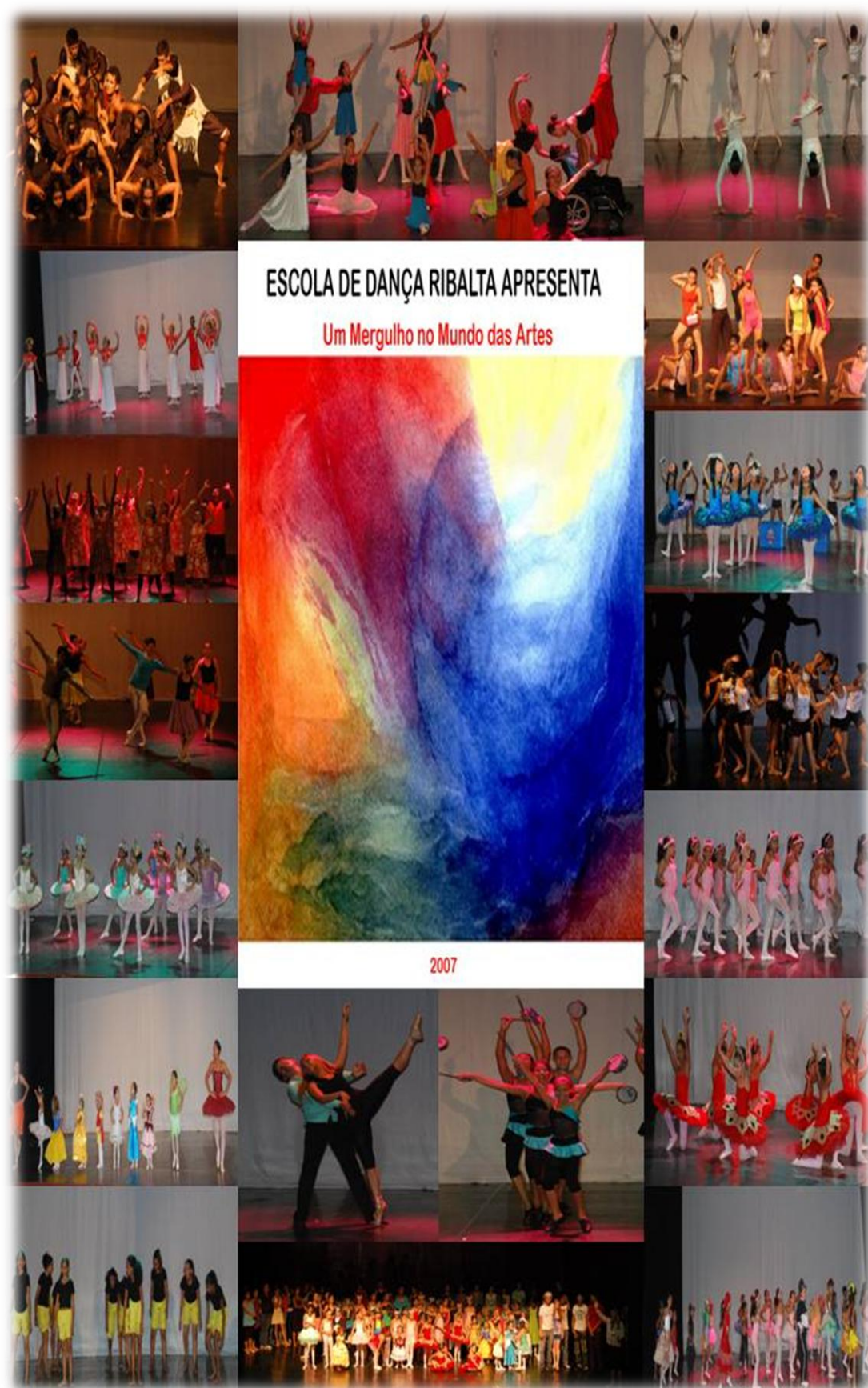


Figura 60: Espetáculo Um Mergulho no Mundo das Artes (2007)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 61: Interfaces artísticas.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

*A arte é como a voz de um humano
falando de si para o mundo
através das pedras, esculturas,
fotografias, telas, pincéis, filmes,
literaturas, músicas e versos.*

**UM MERGULHO
NO MUNDO DAS ARTES**

*nos permitirá entrar num mundo
imprevisível, belo, cheio de
sensibilidade e emoção, trazendo para
a cena a expressão do sublime amor
que cada artista traz ao produzir e
tornar público sua arte, nos permitindo
eternizá-la em nossa memória e
compartilhar os mais diversos
sentimentos despertados em cada
movimento, interpretação e ações hoje
vivenciadas. Vamos então mergulhar
nas artes e deixar que a imaginação
seja nosso condutor.*

(Mayrla Andrade)

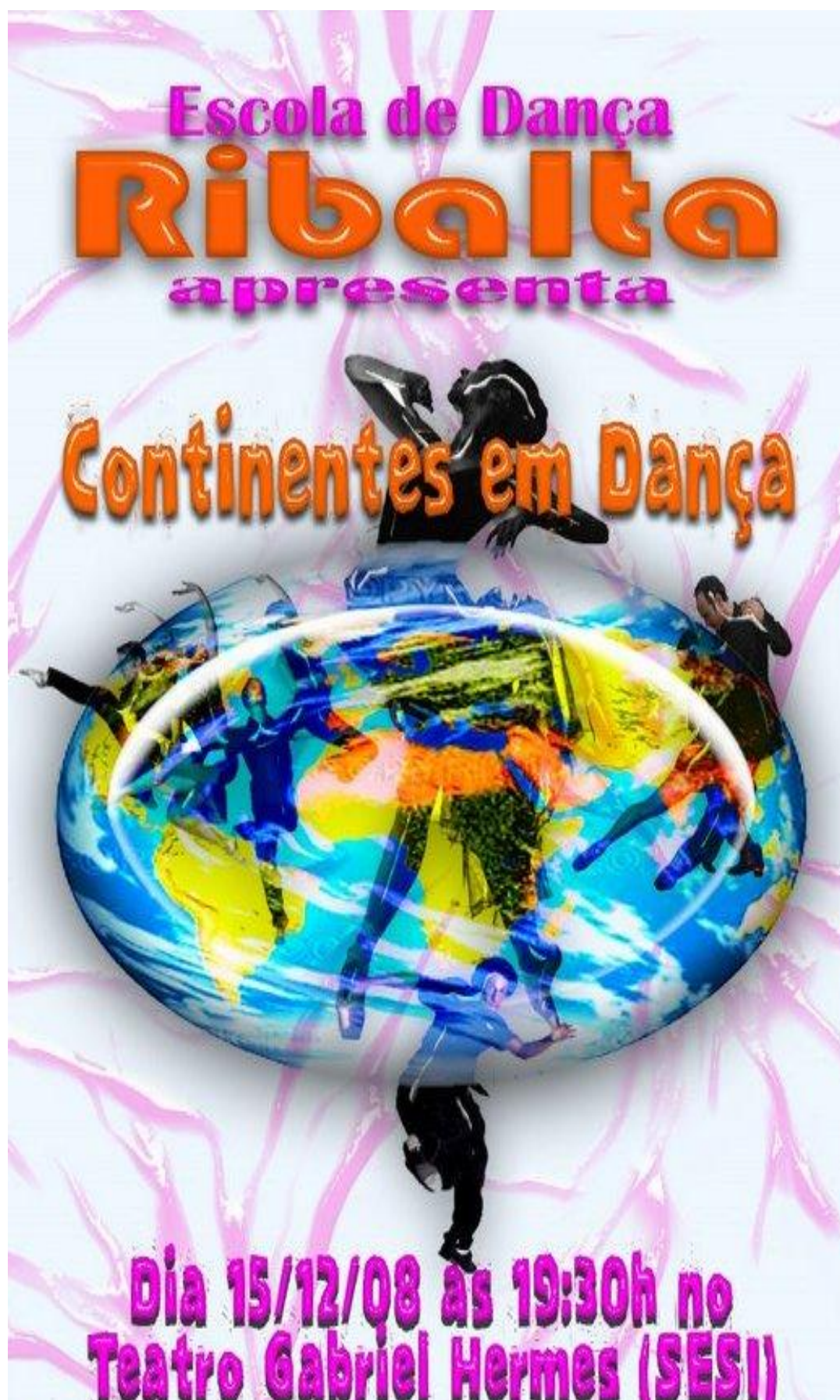


Figura 62: Espetáculo Continentes em Dança (2008)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 63: Uma dança para os continentes
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

*A escola de dança Ribalta
 convida a todos para cruzar os
 continentes através do maravilhoso
 mundo da dança,
 transpondo fronteiras e
 abrindo portas
 para um novo mundo,
 único, de união entre raças
 e culturas diferentes,
 num clima de festa em que
 características individuais de completam,
 esbatendo diferenças e
 harmonizando contrastes.
 Gente da Europa e da Ásia,
 da África ou da Oceania,
 América do Norte ou do Sul,
 todos se unem para celebrar através de
 danças o dom da vida, do amor, da Paz!
 A escola de dança Ribalta convida você
 para transpor fronteiras, e mergulhar
 conosco nessa viagem aos
CONTINENTES EM DANÇA*

(Mayrla Andrade)



Figura 64: Espetáculos 15 anos (2009).
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

RIBALTA 15 ANOS:

É com dedicação, amor, confiança, respeito e imensa paixão pela arte que, a Escola de Dança Ribalta, vem há 15 anos descobrindo talentos e realizando sonhos de crianças e jovens, que através da arte exercem sua cidadania e ampliam alternativas no seu processo educativo. A Escola de Dança Ribalta tem o objetivo de construção e a socialização de conhecimentos a partir da liberação da imaginação, da criação, respeitando a diversidade e preservando as particularidades de cada um destes conhecimentos, fornecendo estímulos à expressão e a comunicação entre pessoas, valorizando a experiência humana no mundo. Hoje a Escola de Dança Ribalta integra em seu currículo disciplinar as modalidades de: ballet de repertório, aulas de pas-de-deux, neoclássico, aulas exclusivas para rapazes, dança moderna, jazz, sapateado, dança de salão, dança de rua, dança gospel, dança contemporânea, e história da dança, que de forma integrada desempenham um importante papel na formação integral do artista. O excelente desempenho em festivais locais e nacionais, tem gerado reconhecimento do trabalho desenvolvido, premiações especiais e de honra ao mérito. A Escola de Dança Ribalta é um espaço dançante que se propõe ser palco de um povo mais cidadão. Onde os bailados da vida inspiram novas condutas diante do corpo e da diversidade que tão lindamente é inerente à sociedade. Onde a margem social deixe de ser sinônimo de coxia, para adentrar ao palco da existência e estabelecer novos espetáculos na dança de coexistir no mundo. A grande riqueza da dança é o talento da nossa gente, e grande é o talento do alunado da Escola de Dança Ribalta.

(Mayrla Andrade)

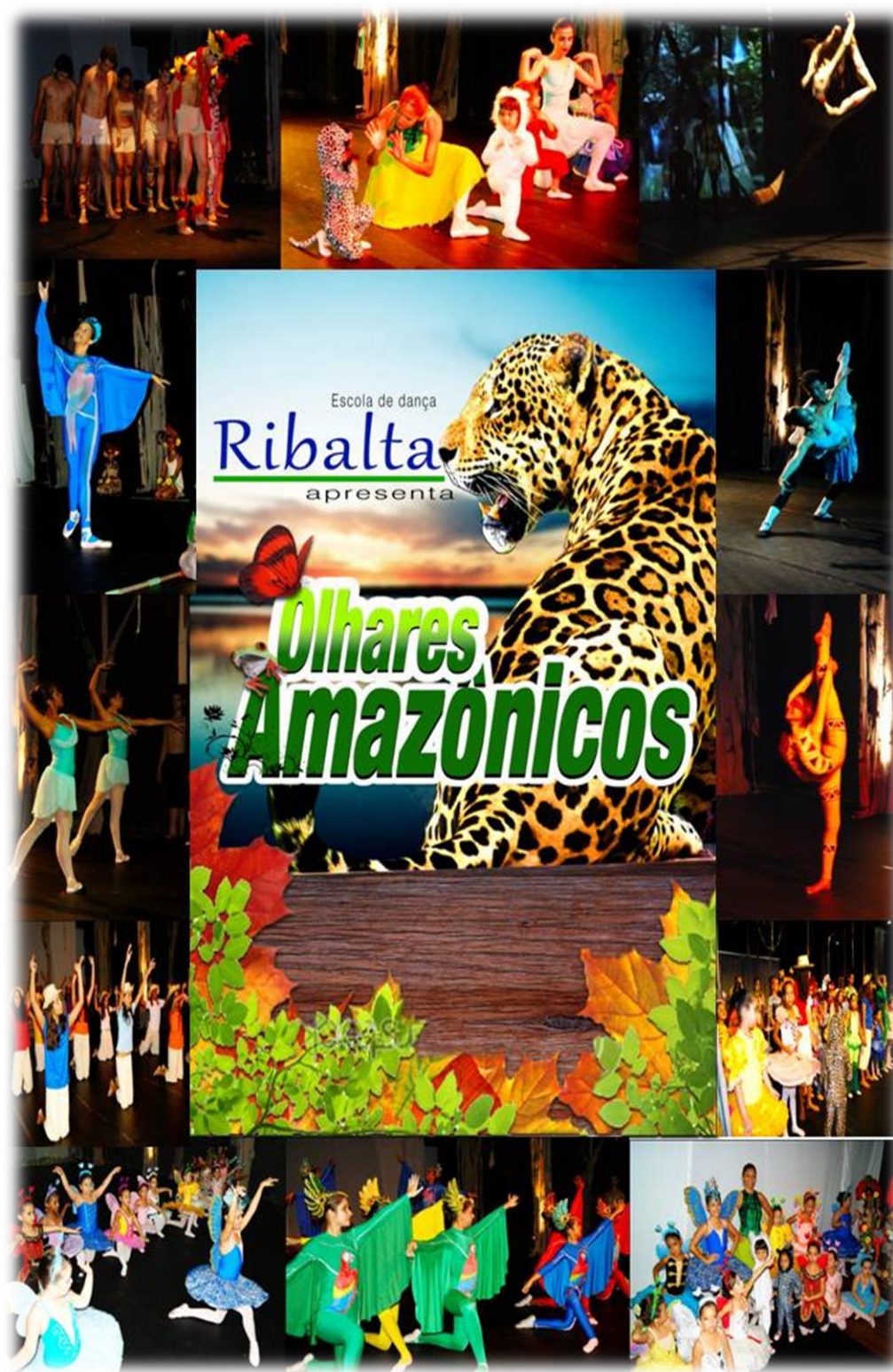


Figura 65: Espetáculo Olhares Amazônicos (2010)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Olhares Amazônicos é uma deslumbrante viagem através dos movimentos, sons, cheiros e cores do maior jardim da Terra. Um grande encontro entre a história-música-poesia-teatro-dança, entrelaçados na correnteza de caminhos e andanças, emocionando-nos com o caboclo ribeirinho e seus mitos e lendas, suas tradições e seu folclore riquíssimo, além de sua bravura e sensibilidade sendo expressados pela Biodiversidade, fauna, flora e Festas Amazônicas transformados em sensações, associações, percepções por todos os alunos, professores, colaboradores, público que vivenciaram este espetáculo e a história de todos que acreditam e amam essa arte transformadora: Dança.

(Mayrla Andrade)

Figura 66: Clamor pela terra
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 67: Para Além do Oceano (2011).
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 68: Fluido dos movimentos.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

No infinito azul do oceano existem uma grande diversidade de plantas, corais, peixes e inúmeras formas de vida que emanam tudo o que é belo.

São os grandes produtores de oxigênio, regulam a temperatura da

Terra, interferem na dinâmica atmosférica, caracterizam os tipos climáticos, e são extremamente importantes para o planeta pois neles se originam outras formas de vidas para a manutenção da ordem e equilíbrio no sistema oceânico.

As estrelas, as perolas e os cristais das águas mantêm gotinhas cintilantes de microorganismo com capacidade de regeneração diante de tantas fábricas, chaminés, fumaça preta, garrafas plásticas descartadas, gases estufa, a destruição total do filtro que move a vida. Mas, com a missão de transformação, os habitantes do planeta água, com muita Vibração, energia e emoções nos envolverão nesta noite de muitos movimentos...

Está pronta a dança da purificação, que nos fazem captar um sentimento que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar.

A chuva cai, as gotinhas se espalham purificando e transformando cada habitante do nosso planeta água. O arco-íris aparece para fazer a grande aliança da terra com o oceano. A missão então é cumprida e todos nós nos tornamos líder na proteção dos esforços ambientais em todo o mundo.

*A Escola de dança Ribalta convida a todos para irmos juntos,
ALÉM DO OCEANO*

(Mayrla Andrade)

A Ribalta Companhia de Dança, residente em Ananindeua-PA, desenvolve uma linguagem de pesquisa em dança contemporânea, fundamentada na prática da improvisação e as inúmeras possibilidades que esta prática proporciona ao ato criativo, encorajando seus interlocutores cênicos (intérpretes-criadores) ao auto-conhecimento de uma teia complexa de significados reverberados em movimentos, revelando pedaços de informações de sua vida inferindo e alterando continuamente a realidade dos seus processos criativos. A construção de uma poética em movimento, a cada nova obra, é desvelada em reflexões do mundo contemporâneo, crítica e interpretação, na tentativa de cada intérprete-criador compreenda a sua dança, particular e local, nas diversas dimensões do vivido para então ressignificá-la.

A Ribalta Cia de dança, tem um percurso marcada por inúmeras inquietações advindas pela contextualização sobre nosso papel no mundo, enquanto artista da dança, e as nossas ações diante do cotidiano que temos partilhado gestualmente nos laboratórios de improvisação e criação que reverberam nos espaços cênicos da vida. A premissa delas perpassam pela nossa própria história de vida na contemporaneidade e se imbricam gradativamente aos estimuladas das relações com o outro e o ambiente em direção a novas maneiras de criar, sentir e pensar a arte no presente do futuro como processo humano e social indispensável.

Atuando a oito anos no panorama das artes cênicas, a Ribalta Companhia de Dança é integrada por doze intérpretes-criadores, o diretor artístico e uma direção geral, contando com vários artistas-coreógrafos que em consonância com o contexto da companhia tem desenvolvido trabalhos em diálogo com a dança das dinâmicas sociais. Em suas proposições cênicas tendo como principal indutor a história de vida dos intérpretes-criadores, é possível destacar os seguintes espetáculos: *Intervalos* (2004), *Liberta-me* (2005), *A Flor do Ser* (2006), *Verossimilhanças* (2007), *Cogitatum* (2008), *Eu- tónus* (2009), *Remir* (2010) e *Metanóia* (2011).

A Ribalta, ao longo desses anos, vem se consolidado como colaboradora da dança contemporânea no cenário da dança Paraense. Acumulado premiações nos estados do Ceará como no Festival Nacional de dança de fortaleza (FENDAFOR), Distrito federal (SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DANÇA DE BRASILIA) e no Pará como no Festival Brasileiro de Artes Cênicas, Prêmio Secult-PA de estímulo à criação em dança, Prêmio ORM e Prêmio de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados ao município de Ananindeua/PA.

3.1.2 Estação II- espetáculos da Ribalta Companhia de Dança

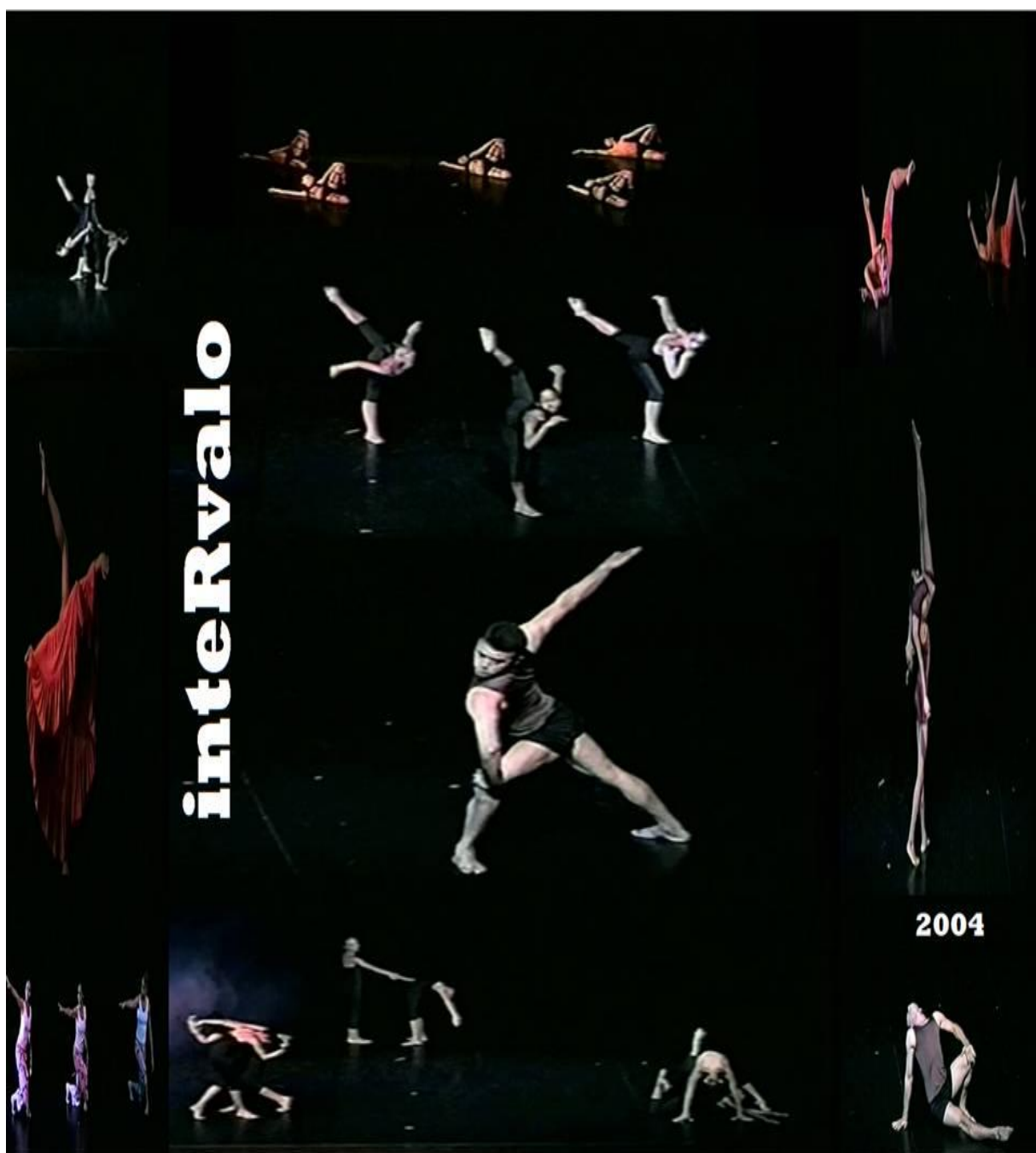


Figura 69: Espetáculo Intervalo (2004)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 70: Cena entre-espços
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

INTERVALO é a primeira proposição cênica da Ribalta companhia de dança, em formato de espetáculo. O diálogo estabelecido entre os intérpretes-criadores dá-se principalmente pelas descobertas das qualidades de movimento e a tomada decisão nas cenas diante das questões norteadoras, entre elas: Qual o lugar entre? Como me movimento nos espaço-tempo que há 'entre' inspiração, respiração e transpiração. O que interrompe os intervalos regulares? Trata-se de uma compreensão em movimento, possibilidades de interação com o outro e o mundo implicados entre o ouvir, sentir, cheirar, tocar. Mover-se nesse "entre" mundo.

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira
Direção artística: Clayton Moura
Coreógrafo-propositor: Clayton Moura

Intérpretes-criadores:
Alejandro Queiroz; Ana Carolina Galvão
Carlos Rocha; Clayton Moura
Daniel Moura; David Bioche
Fabiola Pantoja; Gisele Gomes
Jaqueline Tárzia; Livia Helene Paixão
Mayrla Andrade; Sarah Câmara



Figura 71: Espetáculo Liberta-me (2005)
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Ser livre significa desprender sua própria alma das solicitações ou exigências do mundo, a liberdade é o movimento, uma ação que jamais estará totalmente realizada, completa. Nunca existirá uma libertação total, porque da mesma forma nunca existirá uma dominação total, haverá sempre uma margem de liberdade e haverá sempre uma margem de determinação na circunstância. A liberdade é uma reflexão filosófica sobre a realidade concreta, em que vivem as pessoas submetidas a diversas formas de dominação, bem como, sobre os processos voltados a transformação dessa situação. Trata-se de compreender a realidade da dominação e o processo de libertação.

(Mayrla Andrade)

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira
Direção artística: Messias Pinheiro
Coreógrafo-propositor: Clayton Moura

Intérpretes-criadores:

Alejandro Queiroz
 Carlos Rocha
 Daniel Moura
 David Bioche
 Gisele Gomes
 Jaqueline Tácia
 Lívia Helene Paixão
 Mayrla Andrade
 Sarah Câmara



Figura 72: Espetáculo A Flor do Ser (2006)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 73: Descobertas
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

FLOR DO SER (florescer)

A descoberta da sexualidade é transcorrente em cada ser humano. Nesse processo natural o espetáculo a flor do ser aborda a aceitação do próprio sexo a partir do conhecimento do seu corpo, onde o prazer do seu corpo e o amor fazem ninho, proporcionando o florescer de cada ser, homem e mulher unidos em um só corpo.

(Mayrla Andrade)

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira
Direção artística: Mayrla Andrade
Coreógrafo-propositor: Edilson Pereira

Intérpretes-criadores:

Alejandro Queiroz
Carlos Rocha
Daniel Moura
David Bioche
Gisele Gomes
Jaqueline Tácia
Livia Helene Paixão
Mayrla Andrade
Sarah Câmara

VEROSSIMILHANÇAS

É um espetáculo que busca uma verdade gestual, interna do corpo de cada intérprete, recriando memórias de imagens que já vivenciaram ou vivenciam ainda no seu cotidiano. Os interpretes em cena partilham de semelhanças, no agir, sentir, dançar, mas apenas de semelhanças e não de identidade, pois cada um possui sua identidade própria, assim verificamos o desencadeamento de gestos ao dançarem, com alguns atos aparentemente surpreendentes, mas ao mesmo tempo formas de funcionamento plenamente reconhecíveis, constatando que a semelhança é a condição da Verossimilhança. A atuação dos bailarinos na composição coreográfica, em alguns momentos, recriam sutilezas e em outros uma miríade de inquietudes, usando gestos para descrever tudo o que lhe parece ser semelhante e por vezes estranho, ainda em descoberta, o que torna a pesquisa mais detalhada e descritiva, a semelhança de relatos corporais para descrever as diferenças. Verossimilhanças traz para a cena um tri pensar: no que somos, a imagem que passamos e aquilo que realmente queremos ser, registrando possibilidades de existência além do receptor mais alguém interior para quem se pode ler, buscar o sentido, se questionar, uma comunicação não só externa representada na composição coreográfica, mas também uma comunicação da interioridade de cada intérprete.

(Mayrla Andrade)

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira

Direção artística: Mayrla Andrade

Coreógrafos: produção coletiva

Intérpretes-criadores:

Daniel Moura; David Bioche; Gisele Gomes

Jaqueline Tárzia; Livia Helene Paixão

Mayrla Andrade; Sarah Câmara; Thiago Pereira



Figura 74: Espetáculo Verossimilhanças (2007)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 75: Verossímeis, em que?
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 76: Espetáculo Cogitatum (2008)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 77: Cena Eu Cogito.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

COGITATUM nasce de inquietações do pensar no corpo que é sentimento, é história, que atua na sociedade e é capaz de modificá-la, a partir de projeções das recordações, sensações, associações, percepções, experiências e falas dos intérpretes-criadores, por meio de um “caminhar” de *corpus* em liberdade. O desvelar de cada interlocutor cênico é traduzido por uma gestualidade carregada de sentidos e sentimentos únicos, resultantes do mergulho prévio em sua própria história. Essa nova “leitura” do texto/mundo deu existência a novos horizontes, mesmo que alguns deles – os intérpretes-criadores – necessitassem, num dado momento, se confrontar com o passado.

(Mayrla Andrade)

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira

Direção artística:

Mayrla Andrade e Anderson Batista

Coreógrafos-propositores:

Mayrla Andrade e Ronilson Cruz

Intérpretes-criadores:

Antonio Cunha; Antonio Nascimento; Anderson

Batista; Eduardo Ribeiro; Erika Lopes; Felipe

Almeida; Jackes Maciel; José Cleber Junior;

Jhonata Paixão; Jessica Silva; Junior Duarte;

Leticia Brígida; Mayrla Andrade; Renato Bastos;

Sergio Vianna; Treicy Suellem;

Willame Diniz; Willam Santos



Figura 78: O homem como ser sexuado.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 79: Espetáculo Eutonia (2009)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 80: Fragmentos eutônicos.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

EU-TÔNUS traz para a cena a investigação da interdependência das partes do “corpomente” dos intérpretes criadores através da observação atenta de si próprio, do funcionamento do corpo, das leis naturais que nos regem e das reações geradas pelos estímulos externos. Dia

após dia os intérpretes criadores reconhecem-se nos seus corpos e na sua pesquisa, percebendo-se como sujeito e objeto da mesma. Trata-se de um ensinamento a cuidar de si, das suas necessidades, conseguindo reconhecer os limites do seu corpo, seu volume, seu espaço interno, suas estruturas ósseas.

Cada experimentação tem levado os intérpretes ao apreender a dialogar com as possibilidades do seu corpo e experimentando essa singularidade ao mesmo tempo que experienciava a relação com o outro, utilizando e respeitando as suas estruturas e sua força, utilizando essas estruturas com consciência e procurando uma relação harmônica e equilibrada entre o seu corpo, o espaço e as pessoas que o rodeiam, numa intenção de integrar corpo, mente e espírito no funcionamento corporal com nossas emoções, sentimentos e pensamentos, que permanecem concentrados focalizando aquilo que observamos, o que está no “presente” e em “contato” com o eu, com o outro e com o mundo.

Vivenciar o EUTONIA faz-se necessário uma reflexão constante a uma nova estrutura, postura e atitude perante o desafio de viver. Provoca uma autonomia e consciência que nos faz crescer na sua auto-estima e na confiança em si.

(Mayrla Andrade)

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral: Marlene Ferreira

Direção artística: Mayrla Andrade

Coreógrafos: Produção coletiva

Intérpretes-criadores:

Antonio Nascimento; Eduardo Ribeiro; Felipe Almeida; José Cleber Junior; Jhonata Paixão; Jessica Silva; Letícia Brígida; Mayrla Andrade; Sergio Vianna; Treicy Suellem.



Figura 81: Fragmentos do tônus.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 82: Espetáculo Remir (2010)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

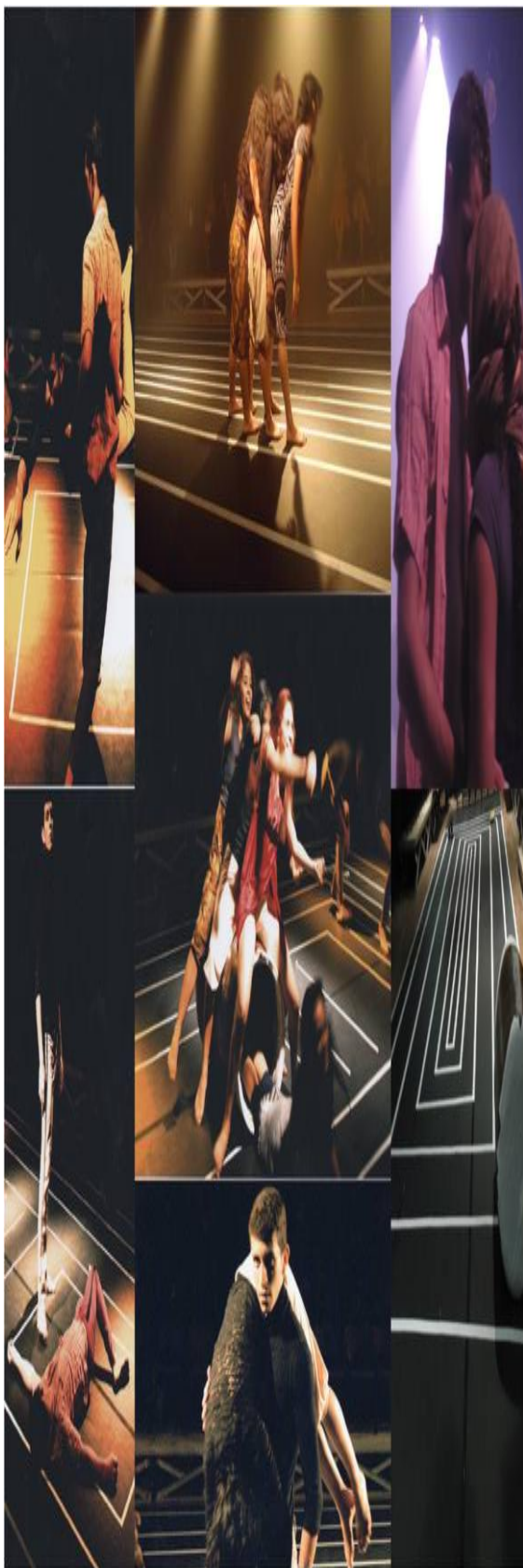


Figura 83: Vigiar e Punir.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

REMIR

Na tentativa de encontrar um não lugar onde o sentido de ser e viver permaneçam livres de olhares de expressiva vigilância e sanção, incita-se o desejo de sentir e ver a fronteira compaixão humana desvelada por corpos dóceis, porém violentos quando incitados, revelando uma sociedade desumana com identidades omissas. A relação de poder nas mais diversas dimensões do humano, seja nas instituições ou nas relações familiares, imprime no corpo subjugado uma corporeidade singular pertinente ao tipo de regime empregado surge o desejo de obter a liberdade de sua individualidade no seu sentido pleno. Os praticantes das ações de poder redimiram e redimensionaram as expectativas em reencontrarmos a inocência em compaixão, momentos raros de purificação do espírito em exercício da paz com candidez divina e acionada pelo sentir de uma criança já enterrada no percurso da vida pelos sofrimentos humanos e seus males. Em REMIR, é lançada aos olhos uma poética que remete a essas relações algumas das vezes severas, outrora emanando a suavidade e compaixão pela impossibilidade do ser humano em suas inúmeras e possíveis tentativas em libertar-se de suas próprias prisões.

(Jean Gama e Mayrla Andrade)

Ficha técnica:

Direção Geral: Marlene Ferreira

Direção Artística: Mayrla Andrade

Coreógrafo-propositor: Jean gama

Intérpretes-criadores:

Ana vitória Araújo; Antônio nascimento

Beatriz Gomes; Felipe Almeida

Jhonata paixão; Letícia Brígida

Lilian Bruna Raiol; Mayrla Andrade;

Sérgio Vianna; Treicy Martins.



Figura 84: Vigilâncias.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 85: Espetáculo Metanóia (2011)
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Metanóia traz para a cena as descobertas especiais da meia idade, “O sabor do tempo que flui”. A individuação dos intérpretes-criadores é trabalhada como possibilidades germinais de forjar um eu capaz de ter alegria, ter prazer, refletir sobre as perdas, o sofrimento, o corpo que se transforma e todas as possíveis experiências inerentes a vida. Em metanóia apresenta-se linhas de fuga para um sair da identificação com o coletivo rumo á singularidade, subvertendo ordenações de pensamento já impregnados pelos “bons costumes” na sociedade. (Mayrla Andrade).

Ficha técnica:

Direção geral: Marlene Ferreira

Direção Artística: Mayrla Andrade

Coreógrafo-propositor: Jean Gama

Intérpretes-criadores:

Antonio Nascimento; Beatriz Gomes; Eduardo Ribeiro; Jhonata paixão; Letícia Brigida;
 Lilian Bruna Raiol; Luana Alves; Mayrla Andrade; Sergio Vianna; Treicy Suellem

3.1.3. Estações III: o encontro

De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? Que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual? (Peter Pál Pelbart)



Figura 86: (Re)encontro com os habitantes-criadores da casa Ribalta
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Eu acreditei. Sonhei com esse dia. Não sabia exatamente como seria, mas sei que um dia ele existiu no fragmento de meus devaneios. Sei também que essa decisão implicava um coletivo, e era pra sempre. A luta permanecia, com a coragem e valentia de uma criança (Mayrla Andrade).

Muitos anos se passaram e a casa Ribalta foi o espaço primordial para que a conquista de aspectos fundamentais de minha existência pudessem, de fato, ocorrer, falo a partir de diversas dimensões, atravessando várias camadas do vivido e a mais recente, é esse momento que fecha o ciclo juvenil para entrar na maior idade, em julho, do presente ano, a casa completa dezoito anos.

O lugar ainda existe, as pessoas ainda habitam, os cantos reverberam histórias. “Durmo sobre a dança”, frase poética da professora Dr^a. Wladilene Lima, pronunciada no hall da ETDUFPA, nas intermináveis conversas no banco, fora de sala de aula, uma extensão da disciplina pesquisa como movimento criador, ofertada no primeiro semestre de 2011 neste Programa de Pós-Graduação em Artes. A partir da descoberta na sala no 2º andar do Instituto de Ciência da Arte (ICA), que o meu movimento criador gerador do objeto de estudo dessa pesquisa já estava sendo vivido, eu moro no campo da pesquisa... Foi arrebatador, é transformador. Naquele dia o retorno para casa foi diferente, a rua já era outra, conseguia escutar o seu som desde a curva transversal, entrei, fui recebida por ela, um abraço que jamais sairá da pele, tudo ganhava um sentido tão claro e profundo. Ministrei aula, nesse dia, para duas turmas e foi inevitável partilhar da pulsação, a confissão foi feita e o encorajamento deles era a confirmação.

Foram momentos bem delicados, para o amor e para a dor. Na memória vinham rostos, músicas, palavras, medo, solidão, desejo, a felicidade e tantas outras personificações que me levavam a compreender os sentimentos que vivem em mim, do nascimento a morte. A grande ciranda estava ali, me convidando para dançar, e como ela não é só minha, convoco um coletivo para dançar junto, familiares, professores, intérpretes-criadores e amigos, como em tudo na minha vida, não me recordo em ter feito algo sozinha.

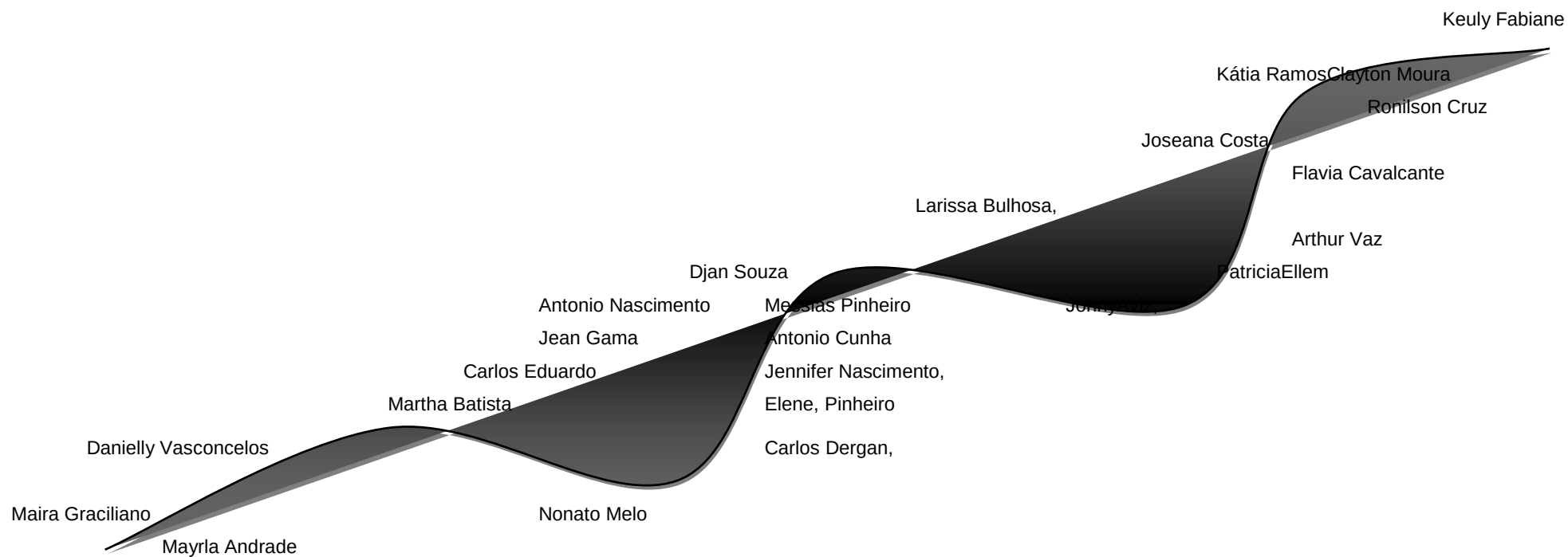


Figura 87: Linha do tempo dos habitantes criadores.
 Fonte: Elaborado pela autora.

E como toda casa bem alicerçada começamos a traçar uma linha do tempo (Figura 87), dos primeiros habitantes criadores até os mais recentes. No levantamento geral, conseguimos contatar com dezoito habitantes, para o encontro vieram treze, são eles, por ordem de chegada: Jennifer Nascimento, Arthur Vaz, Djan Souza, PatriciaHelem, Larissa Bulhosa, Antonio Nascimento, Ronilson Cruz, Messias Pinheiro, JohnyAviz, Jean Gama, Clayton Moura, Carlos Eduardo e Antonio Cunha. Além dos depoimentos dos criadores acima citados a pesquisa também conta com mensagens enviadas por habitantes desde a mais tenra idade e a fase adulta.

A casa precisava se arrumar para receber seus construtores, filhos por adoção, tal preparação deu-se pelas seguintes etapas: 1) levantamento das músicas coreografadas pelos professores, fotos, vídeos e figurinos que marcaram época e foram utilizados no reencontro. 2) foi traçado o percurso pelos lugares a serem visitados na casa bem como o posicionamento dos registros fotográficos que foram delicadamente colocados. 3) preparação do cafezinho que aproxima a família ao redor da mesa.

Esse momento de preparação da casa foi um momento de escolhas e decisões, os vídeos, fotos e músicas levavam-me por sensações que deslizavam entre suor e lágrimas, alguns lugares da casa cheguei a ficar um dia inteiro, o movimento pulsava...Quando me vi frente a dezessete anos de histórias tive a plena certeza que um encontro não seria o suficiente para tantos momentos marcantes, mas também tinha a consciência que reuni-los ia ser um dia histórico, como foi.

O encontro começou desde a localização dos habitantes da casa, que deu-se principalmente através das redes sociais e logo após com a troca de email e fone de contato. A intenção desse primeiro contato era falar brevemente sobre a pesquisa e convidar para o encontro. Mas a cada pessoa contactada as recordações tomavam grandes proporções em pequenos detalhes e então nos permitíamos que as necessidades do diálogo nos levassem pelo passeio das lembranças que acabou originando o roteiro aberto, semi-estruturado da pesquisa.

A professora Kátia Ramos, que hoje reside em Paragominas-PA, foi a primeira a ser localizada. O primeiro impacto dava-se pela voz, mas precisamente o reconhecimento do trato específico ao falar, estava então desvelada a passagem do tempo, Kátia dizia ao telefone: “faz tanto tempo mas tá tão vivo aqui dentro...”. O professor Carlos Eduardo, nosso querido (Kadu) que ao final da conversa por

telefone disse que ao escutar a trilha sonora de *Amélie Poulain* só lembra de nossos ensaios prolongados. O professor Clayton Moura, residente em Castanhal-PA, meu *partner* da alma, cinco anos de duetos que perpassaram do neoclássico ao contemporâneo, no contato ao telefone relatava que falar do Ribalta era falar dele mesmo, no outro dia, retorna-me a ligação dizendo que lembrou de tantos acontecimentos que já estava com medo da saudade, dos palcos e do nosso encontro também. Esses foram alguns exemplos dos primeiros dezoito contatos surpreendentes e carinhosos ao telefone que me faziam compreender a profundidade de nossos sentimentos, um aliança que nunca foi rompida, um grande tecido afetivo.

Era o entardecer de inverno paraense, 24°C, no dia 28 de dezembro de 2011, o sol tímido desenhava o crepúsculo e anunciava a chegada dos protagonistas do encontro, treze intérpretes-criadores que generosamente através de suas confissões esculpiam novamente o tempo e o espaço, não apenas daquele instante, mas de uma vida de muita significação com proposição para o futuro. Neste dia instalava-se possibilidades de olhar o passado não apenas para recordá-lo, mas como testemunha de transformação no ambiente, de vidas, principalmente em nós mesmos, e ainda subverte-lo para algo ainda maior. O filósofo alemão Walter Benjamin (1995) afirma que a história é o encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

O espaço cênico, a casa Ribalta, abria-se em cumplicidade, o movimento presente era o da verdade, recebia ali a grande lição: somos formadores de vidas, construtores de sentidos, nossa leitura de mundo constrói “redes de relações sócio-artístico-educacionais” (MARQUES, 2010, p.62). Compreendia o quanto as nossas relações, realizadas durante todos esses anos ganharam forças expansivas, criadoras de novas direções e interpretações de pensamento.

Um mural de fotos foi, propositalmente, arrumado para os espaços de criação como propiciadores de um ambiente sensível que carregam ideias. A entrevista começa e foi “didaticamente” dividida em: Conversando sobre memória I (sala I de dança), Conversando sobre memórias II (corredores e sala II de dança), conversando sobre memórias III (escada, cozinha e quarto).

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetórias, pois são responsáveis pela manutenção do

andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra. O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor. (SALLES, 2009, p. 60).

Ao entrar na sala I, o percurso foi marcado por fotos desde a fundação, matérias de jornal, espetáculos e certificados de participação em eventos, todos percorriam a instalação até encontrar seus lugares no meio das lembranças. Assim deu-se o primeiro momento do encontro:



Figura 88: Instalação (des)pedaços de memórias- arquivo pessoal
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Boa noite à todos! Quero dizer pra vocês que hoje é um dia extremamente emocionante pra mim, para esta casa, por reunir as pessoas que fizeram parte de nossa vida, desde a infância. Obrigada, por que realmente aqui, nesse lugar, estão presentes pessoas que me ensinaram a verdade da dança, a dar os primeiros passos, a dizer aquilo que eu realmente sou no palco, então, eu quero muito, agradecer pela coragem, pela força, pela ousadia, pela determinação, por ser um pouquinho de cada um de vocês que tá aqui presente. Agradecer imensamente por vocês não terem desistido desse lugar, dessa casa, pois mesmo com tantas dificuldades, eu sei que tem pessoas aqui que estavam na época em que realmente tudo era móvel, tirávamos os móveis da sala e colocava pro pátio, fazia as coisas acontecerem e voltava de novo, e aí as pessoas

foram construindo, emoldurando cada parede, cada barra dessa, ensinando o contato com esse chão, mas mais do que tudo isso, me ensinaram a dançar com a vida, e essa dança é como a nossa vida, eu quero agradecer muito, a presença de vocês é valiosíssima pra mim, é valiosíssima pra esse lugar, vocês impregnaram, deixaram as marcas de vocês e estar nesse espaço é ver vocês, é sentir vocês, é dizer assim muito obrigada, vocês são a minha história. A nossa história.

Dispostos em roda, conversando sobre memória I, apreciamos um vídeo produzido há três anos, um presente em comemoração aos quinze anos da Casa Ribalta. O vídeo rememorava as linguagens de dança presentes na casa, alguns de seus intérpretes-criadores e os bailarinos habitantes daquele ano.



Figura 89: Conversando sobre memória I- vídeo- (Microdança- Sala de dança I-ventre)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Começamos as apresentações, as gerações se encontravam e falavam quem era o artista hoje. As falas transcritas a seguir são apenas fragmentos gravados de um diálogo com mais de quatro horas.



Figura 90: Conversando sobre memória I-
depoimento Ronilson Cruz
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Bom, pra quem não me conhece, eu sou Ronilson Cruz, e eu tô um pouco nervoso por que olhar pra esse espaço agora vem muita coisa, é muito interessante, a gente se arrepia todo, porque realmente tem muita coisa pra contar, cada espaçozinho aqui tem uma lembrança, e isso pra gente é muito importante, a gente começa a perceber o quanto a escola cresceu e quanto nós também crescemos como profissionais e como seres humanos, eu ainda sou bailarino, apesar de ta um pouquinho velinho eu não quero parar, enquanto o corpo permitir eu quero tá dançando, sou professor também de balé clássico e dança contemporânea, é muito importante tá aqui agora nesse momento pra poder falar um pouco sobre o Ribalta, é muita coisa mas, a gente vai tentar resumir o possível.



Figura 91: Conversando sobre memória I-
depoimento Clayton Moura
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Sou Clayton Moura, graduado em Tecnologia de Gestão Pública, resido em castanhal onde desenvolvo trabalho como professor e coreógrafo e com grupos juninos em municípios do nosso estado, como bailarino integro a Cia Tribos Ballet Teatro. Em 1998, cheguei na Casa Ribalta, comecei como bailarino com a professora Kátia Ramos até que a direção me deu a oportunidade de começar um trabalho como professor, Foi um Grande desafio, mas trabalhar num ciclo familiar é dar vida aos sonhos! Fui em busca de uma linguagem própria, e graças a dedicação fiquei por dez anos trabalhando com a Cia de Dança Ribalta, até que um dia tive que organizar um pouco minha vida fora de Belém, mas sempre serei um RIBALTA. Me considero uma peça íntima da casa. Eu não esqueço as horas que eu ensaiava com a Mayrla pela madrugada, esperava ela chegar da faculdade e a gente ficava de meia noite até três, quatro horas, fazendo uma vigília praticamente, ensaiando em cumplicidade, dos trabalhos contemporâneos ao balé clássico, até chegar o momento que nós mesmos decidimos coreografar, a cumplicidade já era tanta que improvisávamos no palco, não tinha coreografia e era concurso “me segue, me olha”, e aí graças a Deus sempre deu tudo certo.



Figura 92: Conversando sobre memória I-
depoimento Messias Pinheiro
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Meu nome é Messias Pinheiro fui membro da ribalta anos atrás, e é bom estar de volta, o bom filho sempre volta a casa. Eu não danço mais, fiquei velho né! Mas minha mente não para, continuo criando quando me chamam, eu dou a força, ideias, estou presente sempre nas atividades artísticas da casa. Sou formado em educação física e em língua portuguesa, mas agora eu exerço a profissão de professor da Língua Espanhola.



Figura 93: Conversando sobre memória I-
depoimento JonhyAviz
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Sou Johny, professor de Física, analista de Sistema e apaixonado por dança de salão. Sempre eu quis mostrar a Física através da dança de salão e o Ribalta me deu essa oportunidade, encontrei a chamada fusão da dança com o popular e o clássico, e não teve como fugir pra outro lugar, eu ensinava uma coisa e as crianças pegavam e fundiam com o que elas sabiam, então não adianta dizer “olha faz de outra forma” é a raiz da casa. A Ribalta marca uma passagem natural da vida, muitos chegam, aprendem, ficam grandes e quando tão lá em cima dizem “olha tia Mayrla, obrigado pela passagem aqui em cima”. Hoje eu to na dança de salão mas tive uma lesão, vejo os palcos por trás, to nos bastidores agora, na produção dos vídeos, nas ideias e nos preparativos também, é isso aí.

Enquanto cada habitante da casa permitia a memória narrar as histórias vivenciadas, um turbilhão de imagens que agiam sobre mim, uma realidade instantânea de valores, desejos, teorias, mudanças, tantas vidas perpassam entre nós... Atravessei várias camadas no desenrolar dos depoimentos, e essa foi a melhor estrutura do tempo, aquilo que é revelado, a possibilidade de deixar falar e o se permitir a ouvir aqueles que sempre tinham uma história pessoal para contar, uma após a outra, sem uma sequência cronológica exata. Como esquecer as vigílias com o Clayton, dançávamos como se mais nada fosse acontecer no outro dia. A sala sempre abrigou nossos sonhos, e sonhos também; principalmente, nos períodos de festival de dança, alugávamos um ônibus para sair todos juntos de Ananindeua, participávamos todas as noites e em várias categorias, desde o infantil até o sênior, chegávamos na Cidade Nova após a meia-noite, e aqueles que não podiam voltar

para suas casas, porque nesse horário a periferia não te permite mais andar tranquilo, dormiam na sala de ensaios.

As lembranças vinham pelo particular impulso dos afetos que sempre nos ligavam a acontecimento e pessoas na casa, casos particulares de um coletivo. Parafraseando Jerzy Grotowski “foi a pele que não esqueceu, foram os olhos que fixaram, os ouvidos que gravaram. Elas não são simples pensamentos, por isso não podem ser calculadas”.



Figura 94: Conversando sobre memória I-
depoimento Jean Gama
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Pra quem não me conhece sou Jean Gama, bailarino da terra, depois de um tempinho no clássico na Escola de Teatro Maria Olenewa eu cai de corpo e alma no contemporâneo, e foi onde eu vim trabalhar aqui no Ribalta. A Mayrla me convidou a dois anos atrás e eu to desenvolvendo um trabalho especificamente com a companhia, e tem muita memória nesses dois anos, não só dentro de sala de aula como nos espetáculos e nos bastidores. A primeira vez que vim para Cidade Nova, “meu Deus senta que lá vem a história” por que é um chão, eu disse assim “meu Deus do céu, dai-me forças pra ir trabalhar todos os dias que eu puder estar com essa companhia”. Mas quando eu cheguei aqui eu encontrei um grupo de jovens querendo muito ter aulas e com muitos sonhos, isso me cativou, mexeu, me estimulou de uma forma também que me fez criar essa força, essa disponibilidade de estar aqui nesse lugar, com toda a distância, com todas as dificuldades que acontecem, com todas as mudanças que foram acontecendo nesses dois anos também neste espaço físico que mudou muita coisa desde o tempo que eu cheguei, e assim, ver esses jovens querendo muito dar continuidade nos seus estudos e incentivando uma graduação, que seja em dança ou não, mas não parar de estudar, essas são sempre as nossas palavras de força reforçando a educação desse jovens, e assim, eu consegui em dois anos continuar esse trabalho e pretendo prosseguir.



Figura 95: Conversando sobre memória I-
depoimento Jean Gama
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Fora o espaço, as fotos no chão também foram propositais? conversando com a Mayrla disse a ela que foram as melhores épocas da nossa vida, toda vez que eu relembro em casa, eu choro muito, por que a vida foi tomando caminhos diferentes, e hoje em dia a gente mora fora da cidade e quase não se vê. Eu me chamo Carlos Rocha, o Kadu, curso Pedagogia e ainda trabalho como coreógrafo e bailarino. Sou membro dessa casa há muito anos, mesmo estando fora da escola ao mesmo tempo estamos aqui dentro. As histórias estão entrelaçadas.



Figura 96: Conversando sobre memória I- depoimento Arthur Graça

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Escutando vocês, cada história fala um pouquinho da minha. Sou o Arthur, e o Ribalta foi a primeira escola que me adotou como professor e falou assim “vem, nós acreditamos em você”, eu não tinha tido tantas oportunidades lá fora. Mayrla, a Marlene, tia Beth e todas as pessoas que fazem parte dessa família, alcançamos resultados muito bons na época que a gente tava trabalhando junto, destaco muito o fato da Bia ter conseguido ir pro Bolshoi, foi uma vitória muito grande, de nós todos, sempre trabalhando muito juntos. É muito difícil falar do Ribalta, difícil por que é a casa que me adotou, tudo que eu aprendi pude aplicar aqui, sem medo, e o melhor de tudo é que eu fui acreditado.



Figura 97: Conversando sobre memória I- depoimento Dejan Souza

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A casa abraça né! Meu nome é Antônio Carlos, tenho três anos de Ribalta, hoje eu danço e sou professor também, e é muito gratificante trabalhar aqui, somos uma família.

Eu sou Larissa Bulhosa, ainda estou na casa, não saio de jeito nenhum, faço psicologia e formada em Dança pela faculdade do Rio de Janeiro e no curso Técnico em Dança pela UFPA.

Olá a todos!Sou o Dejan Souza, assim como vocês sou professor, bailarino e coreógrafo, fruto de sete anos dentro de Joinville. Hoje trabalho com crianças com vulnerabilidade social na Fundação Curro Velho, e estou de volta na Ribalta, vamos chegarmos na maior idade esse ano. Mas acreditem, já dançamos lambaeróbica com hip-hop, nunca vou esquecer essa coreografia, as crianças adoravam. Recordo-me também, do festival de Brasília, a Mayrlatava com uns alunos lá que iam disputar o festival, eu não tava mais no Ribalta mas a gente ensaiou muito as crianças, e elas se apresentaram muito bem no festival.



Figura 98: Conversando sobre memória I- depoimento Jennifer Nascimento

Bom, meu nome é Jennifer Nascimento, eu tô no Ribalta desde os meus catorze anos, e é gratificante estar aqui com vocês, meus professores e hoje amigos de trabalho. Estou me graduando em Educação Física na UEPA e curso técnico em Dança na ETDUFPA. A Ribalta, não é só esse espaço, o Ribalta sou eu, o Ribalta é o Ronilson, o Clayton, todos nós, porque foi o Ribalta que me levou à Educação Física e a profissionalização na dança, tudo o que eu penso hoje está relacionado à dança. Atualmente dou aula em turmas infantis aqui no Ribalta e no SEST SENAT em Icoaraci. Uma vivência única, estamos conseguindo!

No começo estava muito ansiosa. Às dezessete horas eu já estava vestida, como se eu esperasse meu casamento, e fossem eles o noivo, ou os padrinhos, ou o pai e mãe da noiva. Só que ao contrário dos casamentos comuns eu já estava no altar aguardando-os. Eu tinha decidido encontrar-me comigo mesma, nunca tinha sentido o passado e o futuro tão interligados.



Figura 99: Conversando sobre memória
I- depoimento Patrícia Helen.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Meu nome é Patrícia Helen, eu entrei aqui no Ribalta em 97, onde eu tive minha primeira oportunidade pra dar aula, tinha uma professora que não tava vindo e eu a substituí, essa foi a grande chance pra estagiar, fiquei dando aula para as crianças e estou aqui até hoje, mas fiquei uns cinco anos distante, eu fui ter gêmeos, fui testemunha de muitas histórias, tudo que lembro é muito emocionante pra mim. Continuo dando aulas aqui e não pretendo sair nunca. Na época que eu ainda fazia parte da companhia, há muito tempo atrás, não sei se a Mayrla vai gostar que eu falasse desse assunto, ela fica triste, O Ribalta, durante mais de um ano desenvolveu um projeto social com alunas de comunidades muito carentes, nós tivemos cento e cinquenta alunas na época, totalmente gratuito e funcionava todos os dias, de manhã e de tarde. Passado o tempo, um professor ficou encarregado de ficar responsável pelo projeto do Ribalta, mas por ele ter ficado responsável, eu acho que ele ficou achando que ele poderia ser dono do projeto, ele não era o dono, quem era responsável era a dona Marlene, que investia no projeto, lembro que ela chegou a vestir todas essas crianças para dançar no fim de ano. Mas ele se apropriou, conseguiu um patrocínio e um espaço aqui próximo e levou todos os alunos da escola, ficou praticamente só a companhia, as meninas maiores que na época tinham uns dezesseis anos, e foi muito triste, eu me lembro muito que a gente ficava até a noite pensando como ia ser agora, a gente não tinha nem como participar mais de festivais por que não tinha mais aluna. Mas a Mayrla começou a ensaiar a gente e ela chamou a professora Joseana Costa, ficávamos noites e noites ensaiando e fomos participar do festival, só com seis meninas representando o Ribalta, aí vocês acreditam, o Ribalta ganhou o festival no jazz, e todas as alunas que tinham saído foram voltando, as cento e cinquenta alunas. Quando eu digo assim, eu me emociono por que tentaram derrubar este sonho, o Ribalta, mas não conseguiram ..., por que quando você quer fazer não faça nada que seja de alguém, não tente tirar nada do outro, você tem capacidade pra conquistar o seu. Esse fato me emociona até hoje..., eu sempre lembro disso..., me emociono..., desculpa ...

O movimento do coletivo realmente é como uma potência para que o sonho circule entre os habitantes e essa ciranda não aconteça sozinha. Por diversas vezes sentia que não era mais eu que conduzia aquele processo de entrevista, ele se dava naturalmente em um grande encontro de memórias delimitado pelas lembranças. Embora eu tenha visto e vivenciado cada habitante chegar na casa percebia nos relatos uma relação espaço-temporal diferente da que eu imaginava mesmo vivendo na mesma época, senti que entre seus cantos, salas e corredores há muito mais histórias do que eu mesma poderia saber. Só durante o encontro fui compreendendo a profundidade de nossos sentimentos na casa, que eram singulares a cada habitante.

A partir do relato da Patrícia entramos naturalmente no segundo momento da pesquisa, conversando sobre Memória II, relatando momentos mais marcantes e o revisitar a casa. Percorreremos cantos da casa observando os troféus, medalhas, fotos, figurinos, quadros dos espetáculos, pequenas lembranças que ativam conexões entre linhas do passado e do presente.



Figura 100: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- (Microdança Corredor-pé)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 101: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- recepção-garagem (Microdança Recepção-mãos)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 102: Conversando sobre memória II - revisitando a casa- cantinho das premiações.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 103: Conversando sobre memória II – revisitando a casa – (Microdança Sala II - Seios)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Conversando sobre memórias II, chegamos ao lugar de “origem” do espaço cênico onde foi realizada a primeira mostra de dança da casa Ribalta. Durante essa transição, vias de passagem de energia foram restauradas, novos nexos, novos agenciamentos em contato.



Figura 104: Conversando sobre Memória II- depoimento performático de Messias pinheiro

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 105: Conversando sobre Memória II- elos de ligação da casa

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Foram muitos momentos importantes no Ribalta, o mais marcante foi a minha primeira aula como professor aqui dentro, foi para a companhia, logo depois foi para as turmas de baby class e assim por diante... As vigílias, realmente é verdade viu gente, e eu participei também disso, a sopa, nossa a Marlene fazia um sopão e galera adorava, passávamos a noite toda dançando, nossa nós somos loucos né, ensaiar depois da meia noite até quatro, cinco horas da manhã, essa foi uma experiência muito legal, que faria de novo por que a energia da galera era muito positiva então, o cansaço não chegava a dominar, todo mundo tirava uma brincadeira aqui, ali e tal, e essa vigília assim realmente nunca vou esquecer. A Ribalta também me deu uma oportunidade muito grande como bailarino em relação à dança contemporânea, por que quando eu comecei a tentar dançar contemporâneo, eu tinha na a base clássica, eu ia pro chão todo durinho, “não é assim, tem que relaxar mais um pouco”, mas aprendi, graças a Deus, o Ribalta me deu essa oportunidade de poder trabalhar junto com eles em coreografias maravilhosas, fui pra Fortaleza, Djan também, com coreografias do Clayton, então isso foi muito importante. A cia tem uma coisa interessante que é a sintonia entre o coreógrafo e o bailarino, eu falava sobre o movimento e eles já iam desenvolvendo o movimento “é isso”. É muito importante também pra mim tá aqui, nesse momento, por que a gente vê o quanto a escola evoluiu, o quanto a Mayrla cresceu, pra quem não sabe, a Mayrla, ela abriu mão de muitas coisas pra tá lutando pela escola, teve o momento que você recusou sua bolsa pro Canadá, e isso foi assim, todo mundo ficava se perguntando, gente é um sonho você ganhar uma bolsa assim no concurso de Brasília onde tem milhões de bailarinos e você ser selecionado pra ganhar aquela bolsa pra poder ir embora, mas ela acreditou na escola, acreditou no trabalho dela, e abriu mão disso, e eu fiquei muito orgulhoso com isso, por que pra você poder fazer isso você tem que ser muito mulher, pra abrir mão de uma coisa que você queria muito também como bailarina, e você foi assim uma super mulher, a mulher maravilha, por que eu particularmente não abriria mão, eu ia embora. To um pouco emocionado... Eu só queria agradecer, por que eu aprendi muito com a escola, aprendi muito com os meus alunos, aprendi até a ser professor novamente... ser professor também é ser amigo, ser pedagogo, ser psicólogo, por que não basta eu entra numa sala de aula e dizer assim “ah, faz isso” e se o aluno não está bem, por que na verdade o nosso trabalho ele é um trabalho que exige muita renuncia, do pessoal de cada um, se você não tá bem, você não consegue desenvolver um trabalho bem, então eu precisava compartilhar isso, é muito importante pra mim. (Ronilson Cruz).

A aderência as imagens que permearam nossa trajetória desvelam os diversos modos que ocupamos o espaço e tempo da casa, o desenho de movimentos, gestos, olhares, o silêncio, estabeleciam a verdade das relações entre

os habitantes, e por conseguintes dos seus meios. Entre ações e palavras, existia um movimento da descoberta: o que era ser bailarino, criador, intérprete, como ensinar experiências? Era um aprender, sendo. Sentimentos dançavam ressignificando tais códigos do cotidiano. As experiências e percepções pessoais eram relatos coreográficos de coragem, a subversão de auto-retratos, “histórias dentro de histórias”.

A entrega que cada habitante fazia era como viver de verdade, e quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros também vivem. A convivência e as renúncias nos ensinavam o movimento, e muitas foram as renúncias ao longo dos anos, algumas vinham, inclusive, de pequeninos corpos de sinceridade gigantesca, as crianças. Grandes mestras da arte de amar, parceiras em todos os eventos para conseguirmos comprar figurinos, sapatilhas, adereços, alugar teatros, muitos foram os movimentos afetivos, e ele próprio é múltiplo, em sua multiplicidade desmultiplicam-se contaminando vários outros, permitindo assim uma impregnação do teto ao chão da casa, e suas paredes (a pele) ganham sempre novas tessituras em camadas de generosidade. Trata-se de imagens reais, vivida por pessoas comuns, “a sua verdade vem do fato de serem gestos do pensamento, do corpo de pensamento” (GIL, 2004, p.174).

[...] a imagem-movimento não tem apenas movimentos extensivos (espaço), mas também movimentos intensivos (luz) e movimentos afetivos (a alma). Mas o tempo, enquanto totalidade aberta e mutante, ainda ultrapassa todos os movimentos, até mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos, embora não possa dispensar estes e estas. É portanto captado numa representação indireta, já que não pode dispensar as imagens-movimento que exprime, e no entanto ultrapassa todos os movimentos relativos, forçando-nos a pensar um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um sem-fundo do movimento das almas: o sublime. (DELEUZE, 2007, p. 282).



Figura 106: Conversando sobre Memória II- depoimento performático de Messias Pinheiro

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 107: Conversando sobre Memória II- foto da obra "profundo"

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 108: Conversando sobre Memória II- nota de jornal sobre a premiação do espetáculo REMIR

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Uma coreografia Mayrla e Clayton. Profundo (Messias Pinheiro). A Mayrla é dessas que ela se joga mesmo, quem já dançou com ela sabe disso e mais com mais as loucuras do professor Messias, tinha que me virar... Profundo foi nosso primeiro dueto (Clayton Moura). Profundo realmente marcou, ele realmente trouxe a profundidade que precisávamos pra aquele momento, ainda lembro de muitos movimentos, eu acho que se colocar a música eu consigo ainda desenhar alguns, não sequenciados. A minha paixão pela improvisação foi despertada aí, nesse processo, porque não me diziam exatamente o que eu deveria fazer, o professor Messias estimulava: "descobre quem é o Clayton", e por essa descoberta o movimento se dava, era muito emocionante pra época. E profundo se deu pelo olhar, pela respiração, pelo toque, e o início de profundo é uma saída pelo chão e uma respiração que leva a gente pro movimento, tinha um tempo de espera não definido pela música e sim por nós. (Mayrla Andrade).

A gente realizou um trabalho muito bacana em 2010, REMIR, a Mayrla jogou a proposta para participarmos de um festival, teve que reduzir para dez minutos e foi super positivo. No dia da apresentação eu recebi uma ligação da Bruna, era de noite, eu ia viajar no outro dia e nem ia tá no resultado, na premiação "professor o que o senhor achou do trabalho, como a gente dançou?", "eu acho que vocês dançaram com a verdade que vocês captaram do que é o trabalho, agora tá na mão de Deus e ele é quem vai dizer se a gente realmente merece ou não". No outro dia eu tive a notícia positiva de que o trabalho tinha sido premiado e aí a Bruna e o Serginho bailarinos revelação do festival, então foi como uma resposta a eles mesmo, deles terem conseguido finalizar uma etapa de trabalho, se doado, se dedicado, e eu espero está contribuindo sempre com esses estímulos à essas crianças. (Jean Gama).

Um fato Marcante foi no Festival de Danças da Amazônia (FIDA 2005), construímos uma coreografia com muitas quedas no chão, lançar de corpos no ar, e para surpresa foi na apresentação no shopping que conseguimos compreender o que o público sentia ao ver. Daí surgiu liberta-me como espetáculo da Cia Ribalta, com coreografias minha, do Clayton e da Mayrla. (Messias Pinheiro).

Agora vejo como foi necessário ter empurrado os sofás. (Kadu)



A primeira mostra foi nesse espaço, dançávamos naquele cimento queimado, conhecido como vermelhão, e depois a casa realizou várias outras mostras de dança, foi caminhando, fomos indo para outros lugares para além dessa casa, chegamos também aos teatros, fomos tecendo um grande rizoma daqui desse espaço como ponto de partida, e vocês já falaram, um lugar com crianças, adolescentes e jovens talentosíssimos que aparecem, são enviados até nós e que carinhosamente vamos, juntos, lendo o mundo, e cada um vai apresentando sua maneira pessoal de dançar e reinventar formas, e daqui a gente foi abraçando o mundo, foi conhecendo e tentando imortalizar outros momentos lá fora. “Aqui é o lugar da criação, minha inspiração era aqui” (Clayton). Mas, Nesse momento eu queria pedir que a gente fosse conhecer um lugar que pra mim é muito da nossa intimidade e temos que começar por essa escada aqui, que é o limiar, o lugar entre o sonho e a realidade, entre o devaneio e o chão, e como diz Wlad Lima “Mayrla você dorme sobre a dança” é verdade, eu durmo sobre a dança e a gente sonha demais... Esse lugar não é dividido pra mim, por que eu cresci vendo vocês coreografarem, eu cresci sendo ensinada por vocês, e eu registro isso com toda a sinceridade, e com todo o amor quando eu dou minhas aulas, os meus princípios de base são vocês, e dormir sobre a criação é dormir sobre o amor de cada um de vocês que estão aqui e daqueles que estão gravadinho aqui dentro (coração). Então vamos percorrer o elo que liga o espaço cênico com a morada, escada, e cada degrau que foi vencido nesse ciclo de vida em cada retorno para o lugar dos sonhos, seja no quarto ou na sala de ensaio, por ter subido e descido durante tantos anos. (Mayrla Andrade)

Figura 109: Conversando sobre Memória III - Elos de transição (Microdança Escada-coluna)

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Surpresa! Uma parada para o cafezinho. O corredor que leva ao quarto foi transformado em uma pequena cozinha, que os aguardava para um encontro ao redor da mesa. Poder partilhar dos alimentos que estavam todos imbuídos de muitos significados, como, por exemplo, o bolinho de trigo que a tia Beth fazia aos finais de semana de minha infância foi uma experiência enriquecedora.



Figura 110: Conversando sobre Memória III - Reunião de família (Microdança Cozinha-pescoço)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A partilha dos sonhos modifica nosso estado afetivo, ficamos mais dispostos a sorrir, e o sorriso é como um convite a participar coisas do íntimo. Assim como foram os dois primeiros momentos anteriores, o despertar de tantas outras histórias, tão singulares, levava-me a um passeio de possibilidades, outra condição para enxergar a casa Ribalta mediada por outros olhares, outras vozes uma experiência carregada de sensibilidade, preciosismo e transformação. As várias luzes da Ribalta emanavam um grande feixe de energia que se espalhavam por arredores da casa, estava então aberta a porta que leva ao espaço da etapa final do encontro, talvez mais íntimo, como o do coração.



Figura 111: Conversando sobre memórias III- instalação - Microdança Quarto-corção
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

É pela importância de se chegar ao coração que estávamos ali naquele momento. Era impressionante o quanto a vida de cada habitante criador, que já viveu na casa, estava totalmente impregnada com os seus valores e vice-versa, o que nos faz refletir na importância de cada um de nós na constituição primeira de nós mesmos, porque nossa leitura de dança partirá desses valores e os outros encontros, com novos habitantes, também será revestido por essa tessitura. Olhar, sentir, perceber o quanto aquele espaço é significativo, por está em cima das salas de dança, por ser uma mistura de funções que ali se conectam e se equilibram na tomada de decisões, e também por abraçar cada presente precioso que alguém, em generosidade, doou como partilha de afetos. A intenção de levá-los para o lugar mais alto da casa e mais íntimo era de abrir o coração e reafirmar nossos laços de importância e cumplicidade de uma missão entre a dança e a sociedade. Como um dia acreditaram em mim e incentivaram, hoje eu também acredito em nossos novos sonhadores e os levo para fazer parte de um lugar muito especial e se instalar nesse canto poético de quarto/dança/mundo que se desdobra em três outros componentes mãe/tia/filha e germinam no trajeto/projeto/objeto de um passado/presente/futuro entre sonhos/devaneios e lembranças de um lugar que é uma escola/uma companhia/uma casa.

Foi em meio a esta cumplicidade que apresentei alguns trabalhos dos alunos, cartas pessoais, CDs e vídeos preferidos, além de livros que embalam os sonos...



Figura 112: Conversando sobre memórias III-Partilhando afetos - microdança quarto-coração
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Para celebrar aquele momento de maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, decidi presentear meus amigos com a minha doação maior, a flor de minha honestidade, uma forma poética de dizer muito obrigada por existirem, pelo atento processo que cuidaram, durante tantos anos, esse solo, pela água e luz que alimentaram o ciclo da infância, adolescência e hoje já na fase adulta em que completaremos dezoito anos em vida. A minha doação não poderia ser outra a não ser a dança, a primeira experimentação da Microdança I - quarto-coração, no próprio lugar onde ela foi gerada em potência de pensamento, e em volta das pessoas que permitiram o encontro da liberdade pelo ato da criação.

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz



Se ela dança no sétimo
 céu
 Se ela acredita que é
 outro país
 E se ela só decora o seu
 papel
 E se eu pudesse entrar
 na sua vida



Olha
 Será que ela é de louça
 Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num
 arranha-céu
 E se as paredes são
 feitas de giz
 E se ela chora num
 quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar
 na sua vida
 Sim, me leva pra sempre,
 Beatriz
 Me ensina a não andar
 com os pés no chão
 Para sempre é sempre
 por um triz
 Aí, diz quantos desastres
 tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente
 ser feliz



Olha
 Será que é uma estrela

Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar
 do céu



E se os pagantes
 exigirem bis
 E se o arcanjo passar o
 chapéu
 E se eu pudesse entrar
 na sua vida



Beatriz
 (Chico Buarque).

Figura 113: Conversando sobre memórias III-(Microdança Parede-pele)
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

As personagens são presentes, mas os sentimentos mergulham no passado. Os sentimentos se tornam personagens, como as sombras pintadas no parque sem sol. A música ganha aqui toda sua importância. (DELEUZE, 2007, p.151).

O encontro vai finalizando e o abraço torna-se mais longo do que na chegada, as gerações que ali se encontraram pareciam velhos amigos e a sensação de que vivemos, há pouco tempo atrás, em todas as lembranças relatadas.

Foi emocionante ver todos os presentes compartilhando suas experiências pessoais e profissionais, onde pude observar o quanto a escola foi o ponto inicial para todos nós. São vários sentimentos, mas particularmente, fico feliz em ver profissionais maravilhosos no quadro de professores da casa. (*Arthur Vaz*)

É imensa a satisfação de ver por onde eu passei continua crescendo e acreditando no potencial de grandes talentos e me orgulho em dizer que sou a metade de tudo isso. Hoje revivi um pouco de minha história e reencontrar pessoas que fizeram parte desse presente valioso que é a Escola de Dança Ribalta, uma grande casa(mansão) da dança, onde todos engatinharam para chegarmos um dia como esse e comentar o que foi e fomos para ela. (*Clayton Moura*)

É o único museu vivo das lembranças com o máximo de detalhe que já observei. Na casa a vivência é a dança. Foi Magnífico conhecer a verdadeira linha do tempo, do início ao presente momento da dança na Casa Ribalta e pude conseguir resposta para o notório talento da Mayrla. (*JohnnyAviz*).

As sensações nas despedidas eram de mais histórias para contar, talvez precisássemos de uma daquelas vigílias de ensaios, com a sopa da D. Marlene e um cd personalizado com as músicas que marcaram épocas. O encontro foi poético e sua despedida anunciava novos olhares e novas tessituras de caminhos que ainda se encontrarão em múltiplas trajetórias. Os habitantes criadores, antes de partir, deixaram um presente simbólico, mais um rastro de memória, imagens de obras que reverberam nossos pensamentos e sentimentos pela casa. Nosso elo de comunhão se estabelecia pela autodoação de uma especial potência de imagens carregadas de sentidos.

A fusão do clássico com o popular. Nada mais que uma sapatilha com salto. (JohnnyAviz)



Figura 114: Conversando sobre memórias III-o presente precioso – hibridismos de linguagem.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Gratidão
 Agradeço aos que respiram,
 Aos que me fazem caminhar,
 As pessoas que acompanham,
 E as que eu posso acompanhar,

 Grato pelo espelho onde me olho,
 Pela manhã, que anseio e agradeço,
 Pela vida, ao caminho que escolho,
 Por mais um dia, um novo começo,

 Grato às pessoas que me moldam,
 Todos os dias ao Sol que aquece,
 Ao mar onde todos se banham,
 As coisas que jamais se esquecem,

 Grato por planejar o que quero,
 Emocões a imaginar o que vem,
 Agradeço e sempre que eu erro,
 Agradeço por poder ver além,

 Grato estou por poder sorrir,
 Por ter o que sempre eu quis,
 Grato por ver e por vos sentir,
 Por não encontrar pessoas vis.

mães por afinidade dão as mãos
 apesar da distância não estamos distantes
 eterna novidade de todos e de tudo
 que move a ti e o mundo, fascina-
 z me acreditar em ti, em mim, em
 legra-me, faz-me querer mais, m

enfim eternamente grato por tudo
 Pelo que virá, por sentir a certeza
 Que quero viver, partilhar o mundo
 Conheço seres de tamanha beleza

Por ti Ribalta todo
 meu coração.

Patricia Ellen

Figura 115: Conversando sobre memórias III-o presente precioso - carta poema
 Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Meu presente simbólico fica através de uma música do diante do trono, em que você montou uma coreografia linda, inclusive com alguns deficientes físicos. É de certo essa imagem que tenho, pois toda vez que a ouço, lembro profundamente da casa Ribalta. (Arthur Vaz).



*Autor da Vida
Tu és o autor da vida
E eu, a Tua canção
Tu és o oleiro
E eu, barro em Tuas mãos
Tu és o instrumentista
E eu, soprado por Ti
Tu és o artista
E eu me rendo a Ti*

*Toca-me, canta em mim
Põe as cores que há em Teus olhos
sobre mim
Move-me, sente em mim
Conta a Tua história através de mim*

*Canta, dança, toca, molda
Escreve, pinta, fala, sente - bis*



*Toca-me, canta em mim
Põe as cores que há em Teus olhos
sobre mim
Move-me, sente em mim
Conta a Tua história através de mim*

*Tu és o autor da vida
E eu, a composição
Tu és o artista
E a tela é o meu coração*

(Ana Paula Valadão Bessa)



Figura 116: Conversando sobre memórias III-o presente precioso
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

O primeiro espetáculo de dança que eu assisti da escola foi “a fábrica de brinquedos” em 2005 onde a apresentação mais marcante para mim foi com a professora Mayrla Andrade que dançou a música “Bandolins” do compositor Oswaldo Montenegro. Trazendo à memória aquela noite eu ainda consigo sentir o mesmo arrepio que senti há quase sete anos atrás. A partir daí eu decidi entrar em uma escola de dança e desde então não há como dissociar a dança da minha vida. O meu presente simbólico é essa música, pois quem é da escola desde essa época quando escuta lembra automaticamente desta apresentação. É na verdade mais um presente do Ribalta para mim. (Jennifer Nascimento)



Bandolins

*Como fosse um par que
Nessa valsa triste
Se desenvolvesse
Ao som dos bandolins
E como não,
E por que não dizer
Que o mundo respirava mais
Se ela apertava assim?
Seu colo como
Se não fosse um tempo
Em que já fosse impróprio
Se dançar assim
Ela teimou e enfrentou
O mundo
Se rodopiando ao som
Dos bandolins
Como fosse um lar
Seu corpo à valsa triste
Iluminava e à noite
Caminhava assim
E como um par
O vento e a madrugada
Iluminavamà fada
Do meu botequim
Valsando como valsa
Uma criança
Que entra na roda
A noite tá no fim
Ela valsando
Só na madrugada
Se julgando amada
Ao som dos bandolins...*

(Oswaldo Montenegro)

Figura 117: Conversando sobre memórias III-
Coreografia ao som dos bandolins.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora



Figura 118: Conversando sobre memórias III – O presente precioso – Fonte de energia.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Esse espaço emana luz para as pessoas que entram aqui, tem uma positividade e energia que nos mantém fortalecidos. (Jean Gama)



Figura 119: Conversando sobre memórias III – O presente precioso – Interface íntima.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Uma sapatilha usada e uma meia calça rasgada, símbolos íntimos de dedicação e esforço de todos que partilham essa arte e especificamente essa linguagem estética. A sapatilha usada representa o meu esforço pela dança, as dificuldades que eu enfrentei e até hoje enfrento. E a meia calça são os momentos de distração, como por exemplo, quando os meninos resolvem dançar variações femininas pra festejar alguns momentos importantes, foram raros, mas foram extremamente lúdicos. (Antonio Cunha)

O uso de um conhecimento ou de uma imagem sempre é determinado pelo sistema de pensamento e pelas superstições da pessoa que os escolhe, servindo-se de uma interpretação pessoal. As linhas emaranhadas da minha exploração não queriam dizer que a exploração em si mirasse ao emaranhamento ou que avançasse para uma solução. O acúmulo de elementos heterogêneos e a colisão de linhas contrastantes tinham o objetivo de identificar outras perspectivas e de lançar uma nova luz sobre minhas fontes, sobre os pontos de partida (BARBA, 2010, p. 135).

Os presentes simbólicos se implicam, são verossimilhantes, numa potência de imagem-tempo o que confere a fala de cada habitante um valor singular. A pluralidade de imagens deixadas pelo encontro diz respeito a muitos dos aspectos que partilhamos no percurso, sendo possível perceber tanto um ritmo peculiar quanto um fluxo entre a precisão das intencionalidades, as cores da energia que circula entre os afetos, dentre outras características de elementos heterogêneos desvelam um sentido pessoal que também se encontra no coletivo sem deixar de ser um percurso íntimo.

As imagens criam condições para ler a história pessoal de cada habitante com a casa. A exemplo de uma sapatilha com salto (figura 119) e a fusão física-arte que levou o professor de dança de salão JohnyAviz ao desenho do seu objetivo metodológico. E a relação do espaço de uma sala de aula como lugar sagrado, espaço de aprendizado, a casa como propulsora à luz do conhecimento e da sabedoria, tais relações que levaram o professor Jean Gama fazer referência a bíblia sagrada (figura 118). Uma música que fala das artes como uma reunião de múltiplas linguagens entre quem canta, dança, toca, escreve, pinta... criada especialmente para o encerramento do espetáculo um mergulho no mundo das artes (2007) e a sua relação direta com os bailarinos cadeirantes, também intérpretes da coreografia, levou o professor Arthur Vaz a rememorar essa obra como um presente aos intérpretes e a casa, talvez por agenciar fatos recentes de sua história de vida que lhe fizeram parar, por algum tempo, de dançar logo foi seu último espetáculo de dança até o presente momento. A imagem da sapatilha e meia já desgastadas (figura 117) para compreender não só o amor e o tempo de trabalho que se leva a este aprendizado específico, mas pelo tempo da aceitação e renúncias no âmbito familiar, profissional e pessoal que levou o professor Antonio Cunha a tantas vezes esconder tais objetos pela repressão social. Tais interações de imagens estão na base do conhecimento compreensivo dos

conjuntos significativos e fenômenos emocionais, como se eu pudesse reconhecer as sensações durante suas escolhas, e eu as reconhecia em mim.

O que nos singulariza são as memórias. Esse tecido incomum entre os habitantes, toca, sensibiliza, agencia desejos. As imagens apresentadas passam para além do espaço vivido, eles reverberam o movimento e ecoam no tempo ares sensíveis dialogando futuro e presente e reatualizações constante a cada novo habitante. O sentimento não para de se trocar. Por vezes, várias imagens me levaram a orientações mais do emocional do que racional. Há uma abertura de dimensões, pela sensibilidade dos afetos que compartilhamos, por entre sentimentos de liberdade em cada ação que se tornava a história de uma dramaturgia, a dramaturgia do contato, do contato com uma casa e a fluência de suas manifestações, o contato com histórias de vida e o peso social que o meio lhe atribuem, contato com o tempo gerador de memórias. Fatores que se interligam por entre vias de um fluxo refletindo a realidade cênica do cotidiano.

São por esse fatores, que hoje desvelam-se como pistas de uma dramaturgia específica, observada a partir da investigação da história da casa Ribalta, e conseqüentemente, a identificação dos pilares de sustentação de todos os sujeitos que nela habitaram e aqueles que ainda habitam. O peso de um corpo (re)criador e (re)construtor de histórias de vida a partir da compreensão do seu trajeto cênico, a composição de microdanças a partir da reflexão da casa como um corpo de improvisações em contato com tais fatores e leva-os a uma poética própria do sujeito que a prática desvelando interfaces de sua criação.

Assim, nesse caminho percorrido até aqui, que nos leva a traços iniciais de uma proposição da dramaturgia do contato, cujos princípios são aspectos despertados por meio das vivências na casa Ribalta e partilhadas por memórias individuais e coletivas, é que o capítulo IV propõe a visualização e compartilhamento dos pontos de atravessamentos desses fatores em imagens e textos, sejam eles pela sensação, atenção e percepção.

CAPÍTULO 4: CAMINHOS QUE LEVAM A DRAMATURGIA DO CONTATO: UMA PROPOSIÇÃO



4. CAMINHOS QUE LEVAM A DRAMATURGIA DO CONTATO: uma proposição

Então, o que é dramaturgia pra mim? Uma operação para saciar a fome, um pãozinho quente. Cavo a terra, a irriço, ponho adubo e semeio o trigo. Aguardo. Das sementes nascem o verde e as espigas. Colho tudo. Seco e depois macero para que vire farinha. Misturo farinha e água, acrescento sal e fermento. Amasso tudo. Mais uma vez eu aguardo. Acompanho a fermentação, ínfimo milagre, fruto da experiência e do cuidado com os detalhes. Minhas mãos dão forma a essa massa. Eu a coloco no forno e controlo o tempo de cozimento. Retiro-a e espero que esfrie um pouco. Agora posso comer o pãozinho quente. Mas a partir do momento em que lavro a terra, penso em para quem eu preparo o pão, onde vou comê-lo, de que modo vou compartilhá-lo, com quem ou sem quem. É uma atitude que se desdobra na forma de utilizar o próprio ofício e de manter vivo o sentido das relações, independentemente de sua duração; como habitar este mundo sem a ele pertencer, e como nos protegermos reciprocamente para não sermos vítimas fáceis ou cúmplices impotentes da história. A dramaturgia não diz respeito somente à composição de um espetáculo. É luta pra não ser expulso do presente e é recusa do inferno (BARBA, 2010, p. 292).

A “dramaturgia do contato” é uma proposição que tem se configurado pelas inquietações, descobertas, memórias, sensações, percepções, afetos, histórias de vida que se cruzam e se conectam numa rede rizomática de relações. Trata-se de uma intuição criadora a partir de uma poética própria desvelada por princípios despertados diariamente nas experimentações áulicas, nos processos de criação, nas emoções múltiplas e heterogêneas nas quais partilhamos em vivências na casa Ribalta.

O entendimento do contato, presente nessa dramaturgia, se faz a partir das inter-relações diversas, a exemplo do ar, espaço, da música, com o silêncio, nas sensações, nos pensamentos, com as escolhas e significados que o intérprete-criador constrói em suas vivências tecidas no passado e nas experiências diárias, nas ruas, nas casas e nas heterogeneidades dos atores sociais em seus corponectivos emocionais, sociais, físicos e intelectuais. Esses elementos levam a uma tessitura de ações em movimentos, inferindo a princípios de uma dança que se estabelece pelo contato com outro e o mundo.



Figura 120: Laboratório sobre as fragilidades dos laços humanos
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

As pistas que me levam ao entendimento desses princípios têm dialogado, principalmente, com elementos do contato-improvisação como: toque, escuta, atenção, percepção, sensações, emoção etc. e com as qualidades de movimento da labananálise, presente por quatro fatores: fator peso, fator espaço, fator tempo e fator fluência, tendo como interface as histórias de vida dos sujeitos que estarão dispostos a vivenciar a “dramaturgia do contato”. Segundo Rengel (2005), a labananálise “é a combinação da Anotação de Laban (*labanotation* ou *Kinetografia*) com a Análise de movimento de Laban, a *eukinética* e a *corêutica*. É empregada para anotar, reproduzir e ensinar movimentos e/ou danças e/ou coreografias”.

A seguir, apresento traços iniciais dos elementos-chave que permeiam a construção desta proposição, que é um mister de vivências enquanto artista, pesquisadora e docente, totalmente implicada pelo trajeto na casa Ribalta e também por experimentações, enquanto ministrante e discente em encontros artísticos e acadêmico, projetos de extensão e pesquisa e das disciplinas partilhadas na ETDUFPA.

A “dramaturgia do contato” vem sendo despertada por um movimento dialético da sensorialidade revelando mundos, no sentido de identificação de um caminho autônomo e pessoal de comunicação comigo mesma e com o lugar inserido. Considera-se então, esta dramaturgia, um movimento singular de contato com a corporeidade do espaço, do ambiente, da memória, do sentimento, de interioridades e exterioridades nesse despertar sensível de diálogos observados nos momentos áulicos e nos depoimentos finais em roda. Possibilidades inerentes de tecer fios e somar vivências na (re)criação de novos encontros. Deleuze e Guatarri (1992) afirmam ser a filosofia uma atividade de criação de conceitos, e não existe conteúdo novo sem expressão nova.

Ao referir-se sobre sua dramaturgia, na obra “queimar a casa”, o autor Eugenio Barba revela que nos ensaios com seus atores era necessário destruir as lógicas e transformar interações simples na experiência de uma reviravolta.

Dramaturgia, nesse sentido, era a criação de uma complexa rede de fios. Era também um modo de pensar. Era uma propensão a desencadear com total liberdade de um processo de associações e a misturar, de forma consciente ou acidental, fatos e componentes preestabelecidos para desconfigurá-los, torná-los estranhos para mim e difíceis de identificar. Intencionalmente eu criava situações que era incapaz de reconhecer. Dessa forma, era obrigado a identificar uma nova coerência e a transmiti-la, sensorialmente, ao espectador, através das ações dos atores (BARBA, 2010, p. 41).

A subversão apresentada por Eugenio Barba ressoava no encontro de novos caminhos para os atores, ganchos e aproximações diferentes até com o mesmo material já trabalhado, elementos visuais e auditivos e também nas relações ao identificar uma nova coerência e as transmiti-la. Esse novo campo de possibilidades, a partir do risco, o levava a uma explicação própria de quem

era o olho e a lógica que dava um sentido ao seu trabalho, foi então que descobriu, “o olho e a lógica podiam ser tanto do ator quanto do espectador ou do diretor” (BARBA, 2010, p. 43).

[...] hoje eu sei que a dramaturgia orgânica é a força que junta os vários componentes de um espetáculo, transformando-o em experiência sensorial. A dramaturgia orgânica é constituída pela orquestração de todas as ações dos atores consideradas sinais dinâmicos e cinestésicos. Seu objetivo é a criação de um teatro que dança. Essa orquestra cria um fluxo de estímulos físicos necessários e imprevisíveis, que atraem ou repelem os sentidos do espectador. São formas artísticas e sinais biológicos que se dirigem à parte réptil e à parte límbica do nosso cérebro (BARBA, 2010, p. 59).

Os canais de criação nas atividades em Deleuze e Guatarri (1992) e Barba (2010) são verossimilhantes em seu movimento. Os trajetos se confundem com a subjetividade e reflete na criação, consequentemente naqueles que o percorrem. Princípio será sempre algo que está no começo e cada pessoa que o partilha é que permanece dando-lhe existência. A interação dos corpos e a participação igualitária das pessoas em grupo, convertidas em ondas de movimentos, pelo toque e suas reações físicas, são alguns dos princípios do contato-improvisação. Após completar 40 anos de sua criação, ele tem-se disseminado com generosidade e empenho de seus colaboradores e adeptos para além dos EUA, onde se originou, em vez de enquadrar e definir “passos”.

Nessa perspectiva, pensar em dramaturgia é como partilhar um plano de movimentos autônomos descobertos no cotidiano, onde cada sujeito traça caminhos de interações autorais entre suas próprias sensações de um peso de memórias; atenções próprias de um espaço direto e indireto de trajetórias de vida e intencionalidades diferenciadas pelo tempo diante da velocidade de sua escuta de mundo. Dramaturgia, então, é também, um exercício engajado de reflexões entre ações, fatos, pessoas e histórias

Com bases nessas observações, portanto, considero que asideias iniciais da “dramaturgia do contato” são atitudes que se desdobram na tentativa de manter vivo o sentido das relações. Neste sentido, a dança se estabelece a partir de uma poética própria do sujeito que a pratica, desvelando interfaces de

sua criação, seja no momento áulico, no processo de um espetáculo, ou na labuta diária. Retomo as reflexões lançadas nos capítulos anteriores para evidenciar a potência contida na dança em contato, que se estabelece no plano das relações humanas, mas efetivamente, no encontro dessas relações com o meio inserido.

A premissa da minha dramaturgia era pensar no plural; mais de um sentido, mais de uma história, mais de um tipo de relação, uma multiplicidade e uma ramificação de elementos e linhas de desenvolvimento. A densidade de um espetáculo não se devia só ao fato de avançar por níveis de organização e de estruturar materiais orgânicos e narrativas antitéticas, mas devia-se também à contiguidade das diversas dramaturgias (BARBA, 2010, p.281).

Nessas reflexões, então, aponta-se a atenção, intencionalidades e sensações diversas presentes neste processo, que tem suas premissas de um lugar comum e tece fios para lugares outros, de uma dramaturgia que começa em nós mesmos, o contato primeiro, e se torna pontos de referência de comunicação entre os sujeitos. O primeiro contato conosco, traz relações de possibilidades e estabilidades, uma possível organização dos estados corpóreos para então dançar com outra pessoa. O princípio é sempre algo que está nascendo, acontecendo ao longo do processo, como derramar o corpo num grande rio, mas em cascata de pequenas quedas no líquido, nos ossos, no externo.

Os princípios criadores, aqui despertados, são reveladores do processo, uma particularidade de recriação da experiência em um terreno aberto de investigação, em que práticas podem ser transformadas, recombinações e reinventadas a partir da necessidade do intérprete-criador, em diálogo com elementos despertados no ato criativo. Uma maneira pessoal de olhar do mundo.



Figura 121: Instalação do diário de bordo da aluna Camila na disciplina improvisação (2011)

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Anos mais tarde, outro austríaco – o arquiteto, artista, ecologista e ativista Hundertwasser – concebe uma..., deixe-me ver como palavras..., uma espécie de geo-política cutânea, anatomia conectiva, plano bio-social, baseado na ideia de que nossos corpos são formados por cinco peles. A primeira delas é mesmo a epiderme – que envolve e sustenta nossos esqueletos e carnes, o maior órgão sensorial, o único que não pode ser fechado com a boca e os olhos, ou ser bloqueado como os ouvidos e o nariz (a pele não pode recusar vibrações ou descargas elétricas); um órgão liminal, fronteiro, dentro-fora, paradoxal. A segunda das cinco peles é a roupa; a terceira é a moradia; a quarta é o meio social (família, grupos, nação); e a quinta pele é o planeta. Se as duas primeiras são individuais (epiderme e roupa), e a terceira (a casa) pode ser individual ou grupal, as duas últimas (o meio social e o planeta) são coletivas. O corpo multi-dimensional de Hundertwasser é sempre e simultaneamente privado e público, micro e macro, individual e coletivo, biocósmico: um corpo plural marcadamente conectivo e político. Buscando palavras... Tempo. Copo d'água. Um corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera. Eleonora Fabião (BARDAWIL, 2010, p. 25).

Entre espaços individuais e coletivos há o espaço ínfimo do plano de movimentos, fronteiro e potencialmente sensível para o ato criativo. As relações intrínsecas entre o lugar do abrigo, a roupa, o primeiro lar, o meio social e a extensão de pele em diversas moradas, modificam as ideias e também a geração delas, os pensamentos e o quanto a dança que acreditamos

torna-se significativa na sociedade. Significativamente, geram inserções autobiográficas corpóreas escritas por todas as associações de linguagens cênicas por onde o sujeito já transitou e o quanto de atenção, intencionalidades e sensações se converge no encontro desses princípios.

Pensar no plano de movimentos a partir de tais princípios despertados é agenciar dramaturgias de histórias com um texto cultural local. Há uma conexão dos sujeitos com seus próprios processos de percepção, imaginação, sentimentos, escuta, observações e as ligares sensoriais em contato com o outro que partilha da dança. Há um deslocar que começa em nós mesmo e se estende por certezas e incertezas de impressões a nosso respeito.

4.1 PRINCÍPIO DA ATENÇÃO



Figura 122: Imagem indutora do princípio da sensação

Fonte: Andreas Smetana

Acefalia

Um nó górdio para a dança: uma mudez, um não pensar. Uma mudez, uma não-fala uma infância.

Uma infância que atravessa a história, que corre e vibra, enfim que cansa o tempo porque se apropria do espaço, perfurando-o. Um não pensar que seria um modo de pensar a dança. Um golpe sem logos de corpos vibráteis e sensitivos. Protegê-los do pensamento? Até que ponto a proteção permanece? Proteger é fragilizar. Essa fragilidade, por sua vez, é uma abertura à vulnerabilidade. Corpos vulneráveis aos acidentes da forma. Proteger não seria abrir e inscrever uma dramaturgia do acidente no corpo do outro? Fazer drama: prever e predizer a queda. Dança não fala, dança não pensa [uma abertura para a queda]. O quebrar, o espatifar, o espalhar um corpo em outros corpos menores, fragmentos

de distintos tamanhos. Proteger, portanto, talvez seja uma operação de fragmentar. Um modo de dramatizar o futuro pelos cuidados. O corpo quebrável torna exuberante sua própria escassez. É em uma estranha simetria que uma dramaturgia da proteção se une a uma dramaturgia da pobreza: somos precavidos porque somos precários. Livrar-se da proteção, abrir o corpo para os acidentes da matéria, para uma determinação entrecruzada de acasos porque no modo de mover-se sem logo reside uma morfologia e multiplicidade [fragmentos, cacos, corpúsculos, movimentos próprios e distintos].

Multiplicidade essa que possui um *ethos* frágil: uma economia que pode atravessar outras a partir de sua própria. De uma dança sem logos que atravessa o poema, o cinema, a performance, as artes visuais enquanto dança. E atravessa muda e acéfala. Sem entrar no jogo do sim ou não às perguntas de outras economias surpreendidas: mas o que fazes aqui? É torvelinho, é furacão: é furação. Nesse corpo capital desprotegido, desse capital em queda, surge a imagem do seu corpo fragmentado em corpo menores, estruturas mínimas monetárias: moedas. A

moeda em termos escriturais nos forneceria corpúsculos condutores para “curto circuitos estéticos-políticos” quando se põe as letras para dançar: amoeda torna-se poema. Alterando – coreografando ou armando composições – a palavra reconfigura-se criticamente. *Dança não fala, dança não pensa*: dana não é útil. E se não é útil, não serve.

Estaria aí sua soberania acéfala. Seu princípio de poema – descartando a metáfora e encarnando o gesto – seu principio de moeda. Moeda sem efígie, moeda sem cabeça, falsificada e cínica [Diógenes de Sínope], que se prolongaria em um cheque de Duchamp, em uma cédula de Cildo Meireles ou na *segunda moeda*, de Arturo Carrera. Atravessando e alterando economias fazendo a sua própria. Seria no seu “não-falar”, “não-pensar” que residiria sua iniciação filosófica. Um nó complicado a ser desfeito no mais simples gesto de corte, num não mudo, todo corpo. Eduardo Jorge. (BARDAWIL, 2010, p. 54)

A consciência do corpo induz um contato paradoxal com o mundo: é imediato porque conecta a consciência com as forças do mundo, fazendo a dança tornar-se desde o início “pensamento do mundo”, por um lado; mas, por outro, é o corpo que estabelece a mediação entre o pensamento e o mundo, não sendo este dado “em carne e osso”, mas na realidade da sua energia. Porque o corpo paradoxal é um universo de pequenas percepções, este mundo com o qual a consciência entra em conexão compõe-se, como vimos, de forças. O que oferece à dança, talvez mais que a outras formas artísticas, a possibilidade de aprender o real de modo mais imediato (GIL, 2004, p. 145).

O movimento gerador de pensamento leva-nos a simultaneidades, pensar o corpo e espaço juntos, os olhos e o toque movendo-se simultaneamente, na velocidade que a atenção possa permitir, acreditar que pode fazer e fazer o que se pode (re)definindo as dimensões. As habilidades da atenção é o que move esse princípio. Pela atenção, amplia-se o reconhecimento do espaço físico e sensorial, articulando-se o pensamento e a observação

O “corpo de atenção” é o corpo da partilha, do inventar modos de ser e atuar no mundo. Esse corpo, disponível em habilidade de atenção é também compositor de dramaturgias: do toque, do afetivo, do situacional, do conjuntivo, do estilhaçado, da experiência, sobretudo, corpos em situação, em estado de ação. Há então, uma expansão das ferramentas sensoriais que orientam a investigação das teias de ressonâncias, estas atuam diretamente na estrutura de composição da imagem. Mendes (2010) ressalta que “a dança é o resultado de uma sucessão de imagens mentais, isto é, uma combinação de elementos que, suscitados pela imaginação do criador, ganham vida por meio de uma organização de gestos visíveis”.

É possível identificar na atitude corporal as vivências impressas nos corpos contateiros, cuja liberdade se torna possível por meio das mesmas ou não, de acordo com as experiências vividas e ainda a liberdade que vem por conta do acesso que é permitido por ambas as partes no contexto desta troca com o outro, que surge com uma história de vida que vai para além do que se havia percebido corporalmente até o exato contato divisor de águas, ou seja, um ocorrido do passado toma suas reais proporções quando se percebe o quanto o corpo pode alargar-se. (Geise Alcântara - depoimento concedido em 27/abr/2011 realizada na ETDUFPA por ocasião da semana da dança).

A sensibilização dos sistemas corporais convida o sujeito a percorrer caminhos de constante fluir na improvisação, a transitar por um estado de atenção diferente e disponível. A relação espacial, a arquitetura, a luz, o som, as cores, a textura, a topografia que se faz no espaço em relação ao tempo, velocidade, duração são respostas cinestésicas assim como a conexão corpo-casa, pele-estrutura. A casa não é apenas projeção de sentimento, mas recriação da vida, do próprio sentimento aqui recriado.

A decisão de estar em contato é ampliar o sentido para aquilo que se deseja saber. Um corpo que se move tocando para a investigação, exploração e busca de informações. O contato dá-se então por encontros.



Figura 123: Aula de improvisação na dança – Curso técnico (2011).
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Com a ação da mão eu estendo o senso de toque, levando a encontros que cotidianamente não são tão corriqueiros, eu posso tocar a parede, e encontrar maneiras de estar tocando na pele (microdança parede-pele) como também tocar o chão com a cabeça e se estender pelos espaços. A intenção de realização da ação leva-nos inicialmente por uma dramaturgia do imaginário, é como deixar os braços livres. O que você faria com os seus braços neste momento? Pergunta realizada durante uma aula de improvisação na dança que ministrei para a turma de licenciatura plena em dança da UFPA.



Figura 124: Aula de improvisação na dança. Alunos do curso de licenciatura em dança 1º semestre de 2011 na ETDUFPA
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Estender os braços para tocar um outro lugar, ou em outra pessoa sem mesmo estar tocando, mesmo que não pareça é um toque. Antes do toque existir em ato, ele já existiu em potência pela intenção da própria ação de tocar.

Há um engajamento de idéias reveladoras de estados corpóreos, bases de conhecimento em autonomia, que para este fazer, a autonomia é considerada como uma das área de conhecimento em dança, é compreender os intérpretes-criadores como sujeitos autônomos de suas criação.



Figura 125: Aula de contato-improvisação na praça com os alunos do projeto de extensão vértice.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Enquanto corpos movem-se pela sala é possível tocar também, mover e tocar expressam a continuidade da ação em seus verbos. Dar passos, caminhar, mover-se, tocar. Algo modifica quando tocamos o outro, se pararmos para percebermos é possível compreender-sentir como está a mão após tocar uma outra mão, um rosto, outra pele, a sensação é como trocar de tamanhos, um estender para receber, usar o rosto para tocar, enxergar com as costas.

A visão, por exemplo, considerada o mais intelectual dos sentidos, pondo o seu objeto à distância, comporta sempre um elemento de apreensão, como hoje sabemos: e, nesta propriedade de um tato específico da visão, é todo o corpo com a sua massa, a sua textura, a sua pele que entra em contato com o objeto através dos olhos – avaliando assim a textura, a massa, a superfície do objeto visto. Também aqui, só a impregnação da consciência pelo corpo permite a Visão “à distância” (GIL, 2004, p.110).

As conexões que cada intérprete-criador consegue estabelecer durante as aulas apresentam ao corpo novos estímulos provocando,

consequentemente, possibilidades de renovação do movimento. O trajeto torna-se o próprio movimento de afetos e memórias escritos no corpo de muitas pessoas ao longo desses anos. Essa descrição espacial corpórea é como o pintor e sua tela de corpos humanos; o corpo do parceiro é uma tela viva escrita por toques, muitos toques, às vezes o pintor toca o corpo, outras o espaço dele, e o corpo do intérprete-criador dança a dança do espaço, a dança do toque dos trajetos.

O corpo do dançarino improvisador também está desenhando trajetórias no espaço. Este nível de descrição não é descartado, mas é suficiente para o entendimento dos processos que se desenvolvem no tempo da cena e que resultam na construção daquela dança (SILVA, 2009, p.37).

Há uma produção de pensamento do e no corpo na construção da cena improvisada, e que é transformador de sua produção a medida que é produzida. O toque de alguma maneira transforma, instiga o intérprete em busca da compreensão do movimento e não de interferir no movimento, não há manipulação, o toque é leve, é de buscar o outro, mas quem decide para onde vai é o próprio sujeito. Os elementos que estão no espaço também formam gestos, a observação compõe a atenção para o contato com o outro para dançar com o outro uma dança da partilha na qual tornam-se visíveis os espaços próprio, a autonomia de cada intérprete-criador, mesmo que estejam dançando junto.

A memória de espaços e imagens invadiam o meu corpo e eu fui impregnado por eles. Era para percorrer caminhos e nesses caminhos passava por vários sentimentos. Os espaços são vários por onde eu passei que hoje se transformaram em imagens marcantes da minha vida, espaço como escola, clube, parquinho, a rua de casa, do quintal do vizinho e que hoje são só imagens que fazem parte da minha vida caminhos antigos que percorri nessa jornada de vida e foram se transformando em movimentos explorando os espaços. Quando andava pela sala estava com olhar focado, ao parar entrei em contato com a pessoa mais próxima e eu consegui contar através de movimentos a minha história para ela, de uma forma aberta. Foram histórias marcantes. Às vezes não é fácil contar a sua história de vida para outra pessoa principalmente com quem você não tem tanta liberdade, no começo foi um pouco difícil mais depois foi leve. (Higor Oliveira - depoimento depois da aula no projeto de extensão vértice do dia 10/05/2011).

Várias são as possibilidades de criar um espaço próprio, movimentos visíveis do corpo cinestésico, como o uso de várias partes do corpo transformando-se em olhos “este é um modo de contato corporal entre as pessoas que, em geral, é prazeroso, divertido, não causa constrangimento e de variadas possibilidades de análise e fruição estéticas” (RENGEL, 2008, p. 25). Tais experimentações são como vias de ações básicas ao encontro do aprimoramento da consciência do corpo, como se encontrasse um outro sentido, para além dos cinco, um sentido diferente. Tais sensações e percepções são informações que chegam ao corpo por vias dos sentidos em contato com seu entorno e modificadoras a partir de como pensamos sobre.



Figura 126: Aula de improvisação para crianças da igreja do evangelho quadrangular.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Há uma exteriorização das sensações a partir de ações que fundamentam a expressividade dos intérpretes-criadores, sejam eles em qualquer idade podem ser feitas com músicas, no silêncio, por sonoridades. Atenção externa leva a visão externa, um toque externo, ver-sentir o mundo externo; para as crianças essa sensibilidade é muito presente com a ajuda de seu imaginário.

Quanto mais clara a atenção, mais habilidades são despertadas, o olhar, o toque, a escuta, são ações que facilitam a imagem corporal. Os sentidos revelam sensações e, por conseguinte, a subjetividade dos gestos.

Pensar que o olhar é uma possibilidade de tornar o pensamento cativo do movimento das imagens, assim como de suas indicações de percursos visuais para a consciência de estar num mundo misterioso e ao mesmo tempo revelado por mil imagens. Operar com tais potências sensíveis no espaço restrito das mãos e do corpo é impossível sem os traçados e escrituras que o pensamento pode criar (MEIRA, 2007, p.122).

Olhar e pensamento são como percursos misteriosos, levam-nos ao risco, a possibilidade sem fronteiras, paixões imprevisíveis, para o movimento que acontecerá no próximo momento. A experiência desse percurso está na instabilidade do não saber, um gesto inacabado, na capacidade de um diálogo em trânsito intenso e sem segredos.

Alguns dizem que os olhos são como espelhos da alma, logo, como um lugar que não termina, mas que desperta a atenção das possibilidades, o olhar leva andar pelo espaço, ou se está indo ou vindo, leva encontrar o outro no qual se olha e é olhado, subvertendo a lógica de um trânsito caótico da metrópole. Olhar tem velocidade, tem espaço, tem distância. A música “Aonde quer que eu vá, do grupo musical “Paralamas do sucesso”, diz poeticamente um estado de presença através do olhar “olhos fechados, prá te encontrar, aonde quer que eu vá, levo você no olhar”.

Olhar o outro, nesse sentido, não é controlar o parceiro que partilha do contato, é poder libertá-lo, quando há essa liberdade colabora-se para o desenvolvimento de outras habilidades sinestésicas de acordo com a habilidade da atenção. É um Ver-sentir, uma relação de atenção e afeto toda as vez que chegar ao corpo do outro. Quando olhamos pessoas dançando é possível ver mentes dialogando, mesmo que seja na distancia de alguns centímetros, uma mente que é também corpo, com inteligências múltiplas.

Nesse sentido, é interessante compreender a necessidade de uma investigação profunda e processual de cada parte do “corpomente” no encontro de suas habilidades, provocando a atenção de inteireza com muito mais partes do corpo inteligentes em sua individuação. Há uma corporeidade do corpo que

se torna também, em alguns momentos, a corporeidade da mente. Trata-se de uma corporeidade do corpo, que na medida em que se estende para além da pele, ela empresta à mente a sua qualidade corpórea, substantiva e material.

Nessas reflexões, permeada por experiências coletivas é possível perceber vários níveis de toque. Começando com o toque espacial, que seria como a gente grava, no sentido de gravura, impregnando uns aos outros no espaço. A ação de mover já é transformadora do espaço, e parte dessa transformação é como cada intérprete-criador vivencia esse momento, inclusive, de articular essa vivência para além do limite da pele, para além dos cinco sentidos, como se fosse uma mistura desses sentidos que transbordam e ressoam outros sentidos.

A dança de contato com o espaço seria dançar, inicialmente, em proximidades, permitindo que o parceiro se mova sem tocá-lo fisicamente, mas tocar a periferia do seu corpo, o espaço próximo, o movimento do parceiro torna-se o seu próprio movimento. O movimento periférico “caracteriza-se por ter origem, quase sempre, nas extremidades do corpo. O fluxo desta característica do movimento envolve as extremidades do corpo (dedos, mãos, pés, cabeça), a periferia” (RENGEL, 2005, p.87).



Figura 127: Aula de improvisação. Espaços de afeto (ETDUFPA)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Segundo Damásio (2000), há na atenção fatores específicos que levam a distinção entre atenções básica e superior. A primeira diz respeito aos elementos do ambiente que são inerentes ao sujeito e a segunda trata da capacidade de concentrar-se em elementos selecionados pelo tempo e que orientam o comportamento do sujeito.

Para a dramaturgia do contato, esse entendimento distinto dos aspectos da atenção, em alguns aspectos se conectam, são verossimilhantes e podem caminhar juntos. As características do ambiente, presentes na atenção simples dialogam com as estruturas da memória da atenção superior, portanto, o princípio da atenção está implicado em múltiplas experiências individuais e coletivas, do passado e presente, registradas por relações com o ambiente, o outro e consigo mesmo. Trata-se de memórias vivas baseada nos permanentes registros das vivências que ressoará, em algum momento, nos movimentos dos intérpretes-criadores.

[...] oferecer um panorama dos seus processos cognitivos, podem incluir essa possibilidade de reflexão que se beneficia de memórias e conhecimentos instalados no corpo para antecipar, planejar, escolher, porque sem tal possibilidade as oportunidades não seriam reconhecidas nas emergências no nosso sistema dança-improviso e, muito menos, seriam intencionalmente aproveitadas poeticamente (SILVA, 2009, p.114).

O fluxo de informações durante as vivências de todo um ciclo de vida, coparticipam no processo de improvisação e naturalmente se reconhecem nas emergências e coevoluções de trocas com o ambiente. Há uma efetivação das histórias de vida de cada sujeito nos eixos temporais, uma memória corpórea do que se construiu e se constrói durante a experiência da dança improvisada, realizada em contato com o parceiro que partilha da dança, e com o chão, com as fatias de tempo que lhe fornece informações para aquela dança, com a temperatura, com os olhos e com as habilidades disponíveis para o momento.

Olhar e pensamento dançam com uma ideia, que não tem segredos com o espaço, com o ambiente e nem consigo mesmo. “Através dos olhos, o ator pode abrir ou fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física” (FERRACINI, 2003, p. 148).



Figura 128: Aula de improvisação na dança. alunos do curso técnico 2º semestre de 2011ETDUFPA

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A precisão de uma ação, para a dramaturgia do contato, é tornar claro os pontos de conexão disponíveis para o parceiro que partilha da dança, permitindo clareza, sinceridade e extrema atenção para que o ato de comunicação ocorra com o mínimo de ruídos. Este ato se estende pelas habilidades de uma escuta sensível, seja pelo olhar, pela respiração e por tantas outras sensibilidades que leva a reconhecimentos de informações precisas com quem se dança e o espaço dessa dança. Só assim é possível, em uma dança de contato, reconhecer o pequeno espaço da tomada de decisões de forma inteligente, consciente e poeticamente pessoal e singular.

Os intérpretes-criadores propõem instantaneamente uma dança das ideias, dos pensamentos, de investigações de caminhos que influenciam nexos de sentido mediante a troca de informações no trânsito de suas escolhas, decisões e ações. Assim, as ações espaço-tempo produzem naturalmente e simultaneamente sons, imagens, luz e expressões diversas de entendimentos do caminho dialogado.

[...] a estética indicial do traço, do rastro, do vestígio sensível aponta para presenças, elementos corpóreos, reminiscências e sensações transmutáveis na tela mental de artistas e pensadores, assim como na cenografia de suas representações. De corpos que aprendem a negociar com suas emoções, dementes que respondem aos seus impulsos e contrações (MEIRA, 2003, p.67).

Mais do que um simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para a qual a ação seja solicitada. É uma mobilização latente seletiva. Assim, circunstâncias em tudo hipotéticas podem repentinamente ser percebidas interligando-se na imaginação e propondo a solução para um problema concebido. Representariam modos de ação mental a dirigir o agir físico. O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas (OSTROWER, 2009, p. 10).

4.1.1 Diagrama do princípio da atenção



Figura 129: Diagrama do Princípio da Atenção
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

4.2PRINCÍPIO DA INTENCIONALIDADE

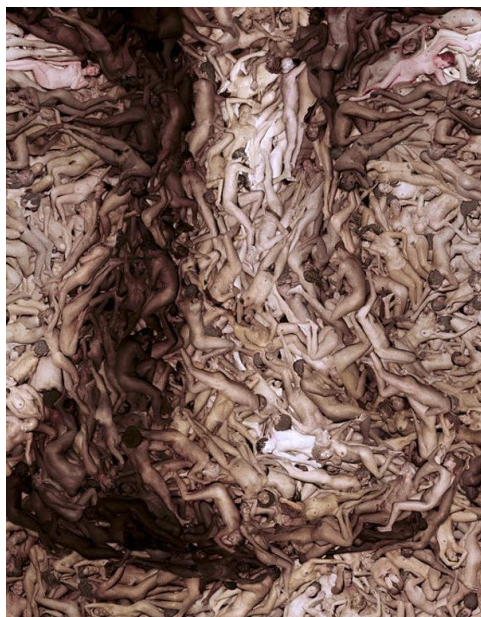


Figura 130: Imagem indutora do princípio da intencionalidade
Fonte: Andreas Smetana

Danço

Será que consigo começar este texto como quem convida a dançar? Aqueço-me. Toque os olhos nesta página como se segurasse a minha mão estendida. Neste momento seguimos o ritmo das palavras, enquanto os movimento internos e involuntários procuram acompanhar as vibrações do mundo, as frequências, também tudo o que insiste inconstante. Pode ser música o que soa e talvez sejamos capazes de suar. A temperatura da sua pele muda à medida que acompanha esse irromper do silêncio? Aqueço-me desde que convoquei desejante a sua presença. Traço essa linha no papel como um horizonte que

nossos olhos alcançam simultaneamente de lados opostos. Permaneceremos alinhados, em cada letra um breve gesto.

São possíveis descompassos, mas sempre com confiança e compromisso.

Movo-me a partir do desejo de experimentar a liberdade. (Não escrevo um manifesto, nem mesmo descrevo um programa estético.) Há antes uma vontade, quero saber-me um corpo e muito encontros e o mundo e a vida. Mas saber-me vivente, saboreando o tempo antes de ser sujeito, verbo, predicado e sentido. Experimentar a descoberta dos sensíveis no ato de sentir. Inventar direções e significados a partir (d)o instante. Participar do passado e do futuro neste presente. Corpo e espaço a um só tempo. Incessante movimento meso quando em ato não há ação. Um estado de presença que menos fabrica e mais brinca. Com coragem e valentia, feito criança.

Há pouco formávamos uma grande roda (nosso festejo junino), e entoávamos hinos de amor à dança. Não, não era uma ciranda, ainda não há nome. Improvisávamos. Como faço agora diante deste plano sem reflexo onde tento ver junto a mim. É possível esse onde? Ou é mesmo no encontro que onde é tecido?

Aqui, faço uma pausa. Já sinto outro gosto na língua. Como houvesse acabado de dar aquele beijo, lembra?

Que põe a delicada engrenagem a movimentar-se, protegida por uma necessidade cósmica. Agora, embora haja distâncias, seguimos juntos, de mãos dadas. É fundamental dançar em boa companhia. Enrico Rocha.
(BARDAWIL, 2010, p.70)

[...] é necessário considerar a intencionalidade em termos práticos. A fim de perceber tal processo em termos práticos, é necessário considerar a intencionalidade não do ponto de vista cartesiano, onde está estabelecida a separação entre mente e corpo, mas como um processo que envolve a mente-corpo do ser humano e pode ser gerado por “intenções”. Quando alguém examina a razão pela qual esse intervalo “onde nada acontece” pode parecer tão fascinante, é com certeza em função do fato de que, no fundo, o artista nunca relaxa sua tensão interna. (BONFITTO, 2009, p. 189).

As variações de velocidade nas ações, a capacidade de compreensão pela escuta e as oportunidades diferenciadas de olhar o mundo em criação, mobilizam forças e articulam o pensamento em uma tessitura das experiências. Há uma liberdade nesse trânsito de informações porque entende-se não o conceito como definição, ou um fim em si mesmo porque seria matar a própria potência do conceito e o pensamento como ato criador, mas agenciar a arte no campo da criação de afetos. Tal agenciamento implica em refletirmos sobre as diversas intenções que o intérprete-criador dispõe na produção da sua dança.

No princípio da intencionalidade, para a dramaturgia do contato, agencia-se uma tríade de tempo, escuta e oportunidade que desvelam-se pelo tocante a sensibilidade e à atuação criadora a partir da permeabilidade do contato físico, pensamento e realidade são como movimentos à um só tempo. Na música de Cazuza “Eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades, o tempo não para, não pára, não”. Uma canção que revelava um ideal de uma luta cansada para não descansar na ação presente, a música como ato criador que correspondia a realidade da sociedade e é extremamente atual. Uma potência do ato de criação, pela realidade de seu tempo que se repete na velocidade da execução de suas ações, e a intencionalidade dá-se na multiplicidade das ações. Não há um caminho pronto ele é processual e nos afeta de um jeito particular.

Desse modo, a intencionalidade na realização do movimento, vai ao encontro do que o intérprete-criador pode fazer e não exatamente no que ele sabe fazer. É uma dança sem espelhos, que tem seu tempo na singularidade e pluralidade, o mais importante não é a forma, mas a capacidade de articulações sutis e múltiplas. A intenção precisa ser clara para que a dança em contato também seja clara.



Figura 131: Aula de improvisação. Curso Técnico Espaços na ETDUFPA.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Formar importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação. Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter. Pelo contrário, ela é mais diferenciada e, ao mesmo tempo, é definida como um modo de ser (OSTROWER, 2009, p. 51).

O poeta Manoel de Barros (2010), em “poesias completas” trabalha o tempo e a oportunidade a partir da disponibilidade de um ensino-aprendizagem a partir da escuta, afirma poeticamente que “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber que desaprender oito horas por dia ensina os princípios.” (BARROS, 2010, p.9).

A disponibilidade, então, é um dos elementos que permite maior clareza, na intencionalidade do movimento, na dança em contato, sua compreensão precisa ser firmada na relação com o outro e no tempo que se doa para o fazer e aprender junto. Às vezes é preciso muito silêncio para ter autonomia, outras vezes a voz precisa ser muito clara para reverberar entre os espaços.

Compreender a intencionalidade das ações é caminhar para uma conversa livre, dança em diálogo, em contato com capacidades sensíveis e conceituais, um movimento de fenômenos físicos e mentais, na representação intencional e no que é representado, nas livres associações de um jeito de dançar, no amor amado e no ódio odiado, no desejo desejado, um dialogo de ações físicas, sensórias, perceptivas e intencionalmente dançantes.

O desvelar do movimento encontra-se na intencionalidade prática, entre, percepções e afetos. É possível também compreendê-la nesse espaço “entre”. Para o ator Ferracini (2003), a intenção está conectada a algum objetivo fora do sujeito, acredita-se que há um impulsionador por meio das ações que leva a concretização no tempo e no espaço.

A intencionalidade conecta aspectos fundamentais que serão transcritos posteriormente nas linguagens de movimentos selecionada livremente pelos artistas ao dançarem. O caminho que leva o agir traz um fio de elementos motivacionais entre impulsos, vontades, desejos entre outras ligações que influenciam diretamente na tomada de decisão sobre o que intérprete-criador deveria fazer ou que conseguimos prever que ele fará.



Figura 132: Aula de improvisação. Curso Técnico Poética do Espaço (ETDUFPA).

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Seria também uma previsão de comportamentos entre aspectos motivacionais que agem sobre a dança de contato. A motivação pelos desejos talvez seja um dos aspectos mais recorrentes nessa prática. A ação que objetiva do desejo é uma ação real, porque se o desejo produz uma intenção, pelo fato de produzir, é o próprio real. “O desejo não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 69).

Na dramaturgia do contato, onde considera-se a história de vida como interface processual é possível pensarmos na intencionalidade construída por contatos de mundo, maneiras de ver-sentir que leva-nos a uma postura intencional desse mundo, como uma viagem afetiva de fatos intrínsecos, à exemplo de um ciclo de vida, do nascer de uma criança que vem ao mundo como aquela tela branca do pintor e vai se constituindo através das informações e ideias que recebe do meio inserido, assumindo, dessa forma, ações intencionais em suas relações de si para com o mundo.

Quando Hegel descreve “o amor” dá pistas de uma intenção moral. Traz a idéia de que o amor advém da unificação dos indivíduos, logo pressupõe-se união de caracteres pessoais a partir da sua intenção moral e de suas inclinações. Sentindo e deixando o peso cair, sentindo e girando o braço com o corpo, sentir o espaço se mover, parece inicialmente coisas tão óbvias, mas a intencionalidade de cada ação revela um sentido para a o movimento dessa dança. Poderia então, repeti-la diversas vezes com intencionalidades de mundos diferenciados, ações de amor peculiares.



Figura 133: Aula de improvisação na dança (ETDUFPA)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Portanto, o princípio da intencionalidade não se dá como ato já instalado, mas antes na relação processual de reconhecê-lo no caminho que desvela o movimento dançado, na improvisação em contato, que se realiza nas intencionalidades do momento ocasionado, e que vem ainda, acompanhada da ação em abrir mão de alguns “hábitos”, praticar um não saber. Se a minha intencionalidade me leva para um caminho de movimento que eu já sei fazer é melhor abrir mão e não fazê-lo, ir por outro caminho, esse pequeno espaço na tomada de decisão me leva a escolhas, e escolhas levam a possibilidades, e possibilidades a encontro. Encontros é pluralidade, conexões, multiplicidades que daria para compor uma cartografia das intenções.



Figura 134: Aula de improvisação. Curso Técnico Reinventando Espaços (ETDUFPA).

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Tem sempre a possibilidade que a própria realidade cria. Pensar em um princípio da intencionalidade talvez seja possibilidades outras de estudar pequenos acontecimentos pré-movimento, que leva o intérprete-criador a sair de seu estado momentâneo do saber o que quer, e tomar a decisão de transitar nos deslocamentos de suas próprias intenções.



Figura 135: Aula de contato-improvisação. Projeto Vértice Pça. Brasil.

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

A escolha nos convoca a reinvenção de futuros. A prática de sala de aula é uma reinvenção dos processos de experimentação, não é simulação, é materialização de um espírito criador, o intérprete-criador com ator das experiências, de uma comunicação que se encontra no plano dos afetos. Experimentar a ideia, ouvir, mobilizar forças e interesses, experimentar o processo da criação de movimento artístico, áulico, humano, é também refletir na intencionalidade da experiência, ver sujeitos em mudanças, uma agitação fecunda que traz o aprendizado com a oportunidade de vivência. O aprender a habitar, ou (re) habitar nós mesmos.

Na poética da oportunidade do dançarino Hugo Leonardo é possível reconhecer o tempo da oportunidade na criação. “O corpo que improvisa ao dançar, como em qualquer outra circunstância, precisa ter os estados de sua estrutura física regulados a cada momento para se manter em condições de sobrevivência no meio” (SILVA, 2009, p. 100).

As direções dos movimentos revelam posturas corporais de uma práxis dos meios, numa relação dinâmica de colaboração mediadora de conhecimento de mundo de cada intérprete-criador. O corpo guiado pela intencionalidade tem sua atenção voltada, principalmente por ações dialéticas em si para então reconhecer-se criticamente no outro, ou seja, uma dança de contato dificilmente será realizada de forma definitiva, será sempre um vir a ser.



Figura 136: Aula de improvisação na dança. Curso de Licenciatura (2011)
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Na dramaturgia do contato a intencionalidade atribui a todos envolvidos uma autoconfiança onde as energias possam dialogar e vir a convergir para o mesmo objetivo na emancipação de movimentos. Acredita-se que no diálogo das intencionalidades, no movimento dançado, é possível uma autotransformação pela capacidade de escuta no qual o intérprete-criador tem a possibilidade a partir do contato com outro refletir em suas escolhas. Há, portanto, uma articulação coletiva entre o pessoal e o impessoal, permeados por encontros, mas precisamente por pontos de contato que envolve estados criativos e receptivos propiciadores do movimento.

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (lembramos, como exemplo, que certos erros, talvez até fracassos, mais tarde podem revelar-se para nós em suas dimensões verdadeiras, como intenções produtivas ou mesmo criativas.) (OSTROWER, 2009, p. 18).

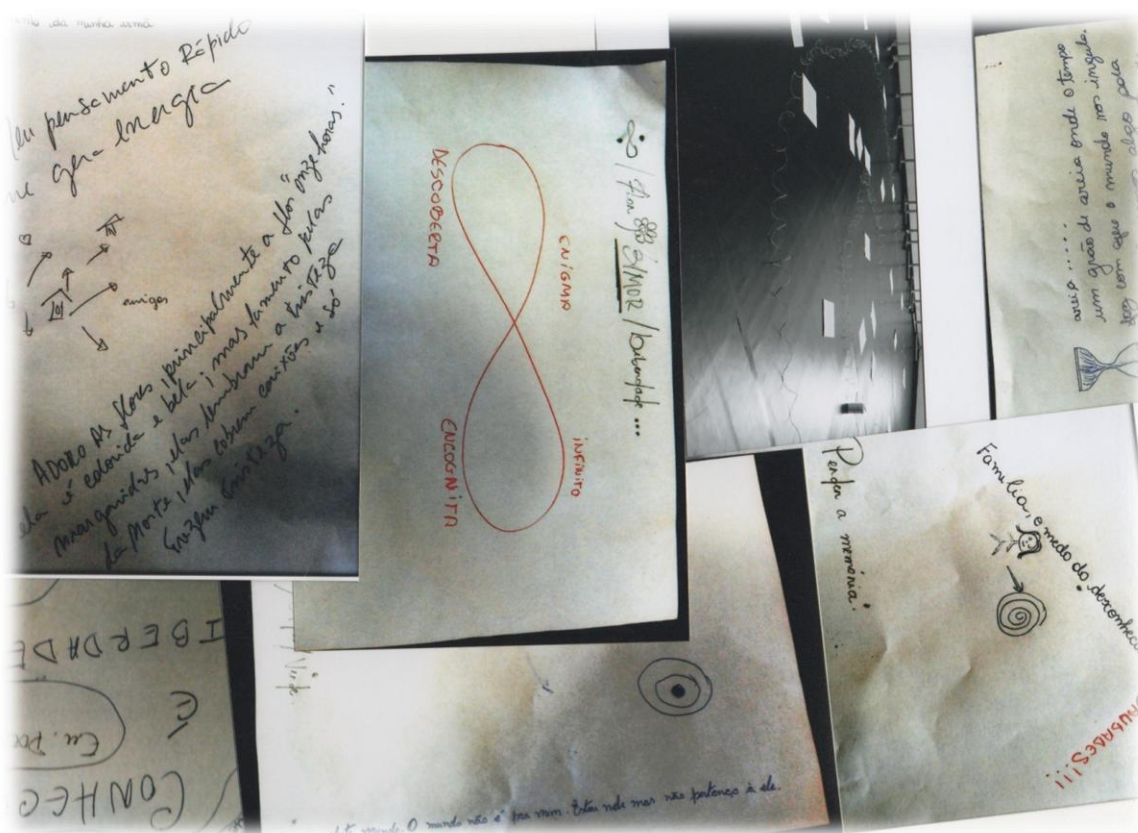


Figura 137: Expressando por imagens as percepções durante a aula de improvisação. Diário e bordo da aluna Cássia Thais.
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

4.2.1 Diagrama do princípio da intencionalidade



Figura 138: Diagrama do Princípio da Intencionalidade
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

4.3 PRINCÍPIO DA SENSAÇÃO



Figura 139: interdependência das partes .

Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

“falar de dramaturgia, de criação em dança, de composição, de modos de sovar as percepções/sensações/desejos transcritos em diversos sensíveis e deixando crescer a massa que se materializa em obra, peça, dança, encontro, afeto...

Pensar na dramaturgia como trabalho doméstico que alimenta a invenção, limpa o terreno ou por vezes amplifica os ruídos. Pesquisar o dramaturgo como alguém para conversar, conversa séria e fiada, que descreve densamente o que vê, meio etnógrafo, meio fofoqueiro, sussurrando no ouvido, transcribindo o olhar, compartilhando o caminhar.

Farejar os afetos, cuidar do jardim, o Padeiro cuidando das crianças...

Quais metáforas para o *Olhar Dramatúrgico*?

Que coisa boa...

O eu as relações entre descrição etnográfica e dramatúrgica podem suscitar...

Sondar mais isso...

Interpretação – círculo hermenêutico – experiência-próxima – experiência-distante ...

O sensato, o que intensifica é a ideia não a formalização e o como? Será que dizer o como? Já basta. Já é corpoemação. Tem algo que fica nas intenções nos modos de operar, que não pode ser reduzido a “modelo”, “montagem”, “organização”... São os meios?!?

Até aqui, dramaturgia, façamos agora uma curva espiralada.

Chegando ao *gap*, que muito me apetece- fresta, espaço em branco – quando o pensamento do corpo-propioceptivo-somático-âncora encontra o pensamento corpo-conectivo-rizoma-fluxo. Alexandre Veras levantou essa questão, que é minha também, existem corporalidades idealizadas que tratam de conceitos contemporâneos de corpo e de vida, que não parecem incorporados, encarnados nos modos de construção de corporalidade, reporto-me aos modos de formação, autoprodução de um corpo dançante.

Formação, lança o fio para corporeidade...

[corporeidade] engajamento social, cultural, simbólico e biológico. Atravessamentos das e nas cinco camadas do corpo- pele, roupa, casa, sociedade e mundo – citadas no Palavrando*. Atravessamentos e engajamentos psicológicos, biológicos, culturais, políticos, éticos, visibilidades e invisibilidades.

Desculpe-me se pareço pleonástica, repetitiva, no entanto repetir é um dom do estilo, já dizia Manoel de Barros e aqui exercito uma escrita coreográfica, uma vontade de mover-me escreve-dançando. FRUA.

Ângela Souza

(BARDWIL, 2010, p.77).

Porém, o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo com sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador deve ter um corpo físico desenvolvido e preparado, e, além disso – mais importante – ser conhecedor do seu universo humano e energético. (FERRACINI, 2003, p. 216)

Estar imerso nessa conexão sensível entre emoções e sensações do humano, proporciona ao intérprete-criador possibilidades de movimentos condutores de informações subjetivas e de ordem coletiva. O aprimoramento da sensibilidade torna-se necessário na comunicação, pelo modo como afeta as diferentes qualidades, substâncias e valores em seus modos relacionais e no trabalho sensível da criação artística.

Peso, memória e sentimento geram uma fluência no plano das sensações. Trata-se de elementos com conexões de ações ininterruptas no qual o movimento encontra-se, simultaneamente, no dentro e fora, como caminhos que cruzam sem um ponto exato onde começa e termina. O processo criador é permeado de operações sensíveis.

[...] o tipo de confiança em entregar o peso e construir relações de equilíbrio compartilhado no contato improvisação pode acionar conexões – mesmo que o dançarino não tome consciência disto – que reconstruam memórias de outras situações que implicaram confiança no suporte de outra pessoa numa situação de risco de queda, e com os possíveis resultados agradáveis ou desagradáveis disto; podem acionar conexões estabelecidas em outras atividades que envolvem equilíbrio e queda, como andar de bicicletas; podem trazer à tona o seu aprendizado cultural e social relacionado à idéia de dependência; e, naturalmente, acionar as conexões similares que foram aprendidas no treinamento de dança. (SILVA, 2009, p.100).

A transferência de peso para o equilíbrio, quedas e locomoção está intimamente implicada na confiança com o parceiro que partilha da dança. Essa sensação está ligada em escolhas de apoios entre os intérpretes-criadores e principalmente na ideia quanto outro depende dessa dinâmica

que se estabelece por acordos livres, no momento, em contato direto com o corpomente do outro. Uma pequena entrega a sensação pode permitir um grande movimento.

E um dos trabalhos, com foco nas sensações, durante a disciplina improvisação na dança, com alunos do curso técnico de 2011, foi sugerido um passeio imaginário por histórias que eles mesmos criavam e administravam seu desenvolvimento, interferências diversas e possíveis conclusões que chegavam. Inicialmente o trabalho começou na sala de aula, mas logo se estendeu pelos espaços da ETDUFPA ampliando habilidades de sentir a localização na gravidade e suas interferências diante das interpretações das sensações baseado nas memórias, experiências anteriores, as sensações que chegavam e um dos fatores mais interessantes era o modo que se organizavam durante todo o processo que durou 50 minutos.

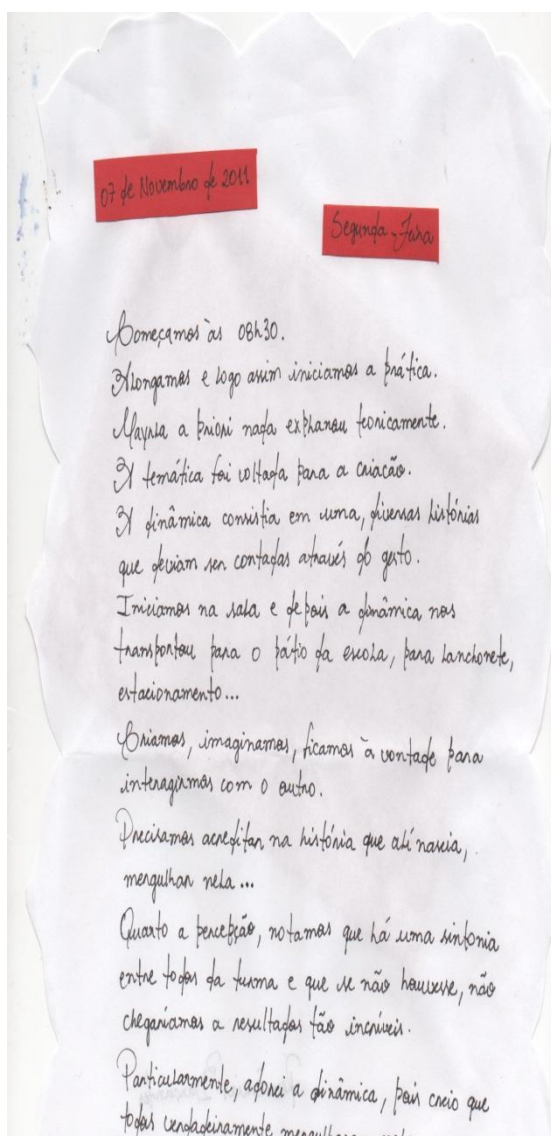


Figura 140: Diário e bordo da aluna Cássia Thais (07-11-2011).

Fonte: Cássia Thais

Uma cor, um toque, um gosto, um ritmo, o encontro de forças sensoriais geram a liberdade criadora do pensamento. Diante do princípio da sensação, a dramaturgia do contato apresenta-se não apenas nas linhas de representação, mas nas relações diretas do movimento visível, como a sensação de ritmo diante do som de um quadro, o cheiro de uma dança silenciosa ou o gosto de uma escultura, são forças múltiplas com diferentes modos de expressão que em nada tem a ver com belas representações de formas.

As experimentações, de ordem imprevisíveis, são atividades criadoras em suas sensações visuais, sonoras, táteis no qual cada intérprete-criador (re) inventa sua própria dança a partir dessas percepções vividas. Na dança de contato há um constante experienciar em dar e receber uma pluralidade de sensações reais ressignificadas por movimentos contínuos e singulares, com uma qualidade própria diante das relações com o espaço, tempo e memória.



Figura 141: Aula de improvisação na dança. Curso Técnico. Entre sensações.
Fonte:Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

[...] mais simplesmente: uma multidão de sensações diferentes reúne-se em cachos de gestos, como se de múltiplos corpos de bailarinos se tratasse. O que não é surpreendente, uma vez que uma sensação (tal como um gesto) se compõe de uma infinidade de outras sensações (de outros gestos) que a dança desdobra. (GIL, 2004, p.123).

A espontaneidade dos movimentos desvelada pelas sensações delineia um plano de composição sensível, segundo Deleuze (1992) essa composição é necessariamente estética, ela nunca é técnica por essência. A sensação composta é então, impregnada pelo meio natural, histórico e social, e pode ser também reterritorializada em “casas” articulando os espaços e os intérpretes-criadores em percepções e afetos, e se desterritorializam por distender-se pela terra inteira. Essas vias se compõem, refinam e criam sensações.



Figura 142: Aula de improvisação na dança. Curso Técnico. Laboratórios
Fonte:Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

A imaginação participa da vivência e auxilia o saber criativo. Se imaginarmos a queda como uma sucessão de micro quedas, teremos uma microdança específica de pequenas quedas, seria como despedaçarmos em várias partes para encontrar o quanto de muitos podemos ser (microdança da memória). A exemplo, poderíamos pensar a pequena queda diante da sensação de água jorrando, se ver como água é se permitir se mover pela sensação de ser muitas gotas, logo muitos caminhos nas partes, um acordo consigo mesmo para se mover como muitos, os inúmeros movimentos nas partes. Nesse plano de composição de forças, por exemplo, não temos apenas a sensação de mar, mas a sensação de queda, esforço, intencionalidades, seria uma função de possível conceito de sensação.

Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos; o pensamento como heterogênese (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.234).

Na dança de contato estamos constantemente transitando entre funções e conceitos, entre sensações de ser água e ser estrutura na escolha de movimentos em diálogo com o parceiro. Geralmente enquanto um sujeito se compromete com o “aterramento” o outro com a suspensão. Sobre essas sensações, lembro-me de um curso intitulado “Ecologia profunda do contato-improvisação”, com a professora Nita Little, uma das colaboradoras no grupo de explorações de Steve Paxton, que se tornou contato-improvisação em 1972.

Naquela oportunidade, abordou-se a dança de contato, a partir das relações de uns com os outros, e destes com a terra, levando-nos a compreender que a própria vida está contida no que fazemos. Essa dança da vida reflete sobre nossas habilidades, percepção de nós mesmos, nossos relacionamentos e até a nossa posição política, social e ambiental.

Uma das reflexões que me levou a sensações peculiares foi compreender estados de sensações corpóreas, física e mental, a partir de dois estímulos: ser estrutura e ser água. Em uma dança de pares, o desvelamento de sensações

quando se está em baixo torna-se um bloco (estrutura) para quem está em cima ser muitos (água), levando-nos a lugares ínfimos entre o movedor (estrutura) e o movível (água), as possibilidades de inúmeras elevações e quedas, locomoções corpóreas no espaço do corpo do outro, rolamentos e deslizamentos.

Alternar-se entre água e estrutura era dançar em uma transição de cumplicidades. Há uma passagem de sensações em ser completamente água para ser completamente estrutura, não é um abandono completo é o lugar que você usa o mínimo necessário, de estrutura se está no lugar da água (se dismantelar tornando-se muitos), e de água se está no lugar de estrutura (mover-se em um bloco).



Figura 143: Aula de contato-improvisação. Projeto Vértice. Pça. Brasil
Fonte:Arquivo Pessoal da Pesquisadora.

Esse estado é particularmente, o indivíduo o coletivo em muitas experiências nas diversas dimensões. Uma dança de pequenas quedas e grandes elevações. Se a sensação é de ser água, quanto mais o movimento é límpido, conseguiremos ver a água se movendo, a corrente, a água mudando de caminho, no movimento por dentro e não apenas no de fora. O corpo torna-se mais claro visualmente, é como ser capaz de sentir as pedras deslizantes no caminho de correnteza clara que as água possam realizar pelos rios. E para a dança em contato é importante que o parceiro consiga ver a dança, assim como para a dramaturgia do contato é importante nossa olhar claro de mundo.



Figura 144: Laboratório Ver-sentir. Curso técnico em Dança 2010

Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Prestar atenção um ao outro, deixar o imaginário agir, tornar-se mais transparente, distinguir sensações entre as partes que estão se elevando e que estão caindo são elementos que proporcionam, na dança de contato, uma clareza física, sensorial e crítica das águas e das estruturas em sua completude. Forma e estrutura tornam-se bem mais que uma questão dialética de pensamentos e conteúdos, de movimento dos corpos,

[...] A história dos homens é entrelaçada por motivações, propósitos, ações, medos, esperanças, linguagens, leis e costumes, fábulas, ritos, mitos, instituições. De cada um desses elementos pode ser estudado e determinado o nascimento, indagando sobre complicadas relações que se mesclam no interior daquela lista, bem como sobre os modos pelos quais fábulas, ritos, mitos e ideias abriram caminho no mundo e nele se fundiram (ROSSI, 2010, p. 137).

Há uma lógica das sensações que se estende ao plano das composições, nos acontecimentos e na potência do ato criador. A imaginação cultural ainda é um limite à nossa experiência. Não é apenas a sensação harmoniosa da flor que está no alto, mas pessoa que está dando o apoio, sujeito em flor, água-terra juntos. “o contato improvisação mostra claramente que o corpo do bailarino inicia sem parar um processo de devir-outro” (GIL, 2004, p.122).

Cada homem é um indivíduo. Ao agir, inter-age com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural. Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial específico seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes. O indivíduo pode descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta da requalificação dos valores culturais (OSTROWER, 2009, p.103).

Cada contribuição individual é uma perspectiva diferenciada de relação com o espaço, com os objetos, com as cores... Esse texto cultural, desvela os campos do qual o intérprete-criador realiza suas criações, abrangendo os recursos disponíveis materiais, os conhecimentos e as valorações do meio. O diálogo sensorial conduz os intérpretes-criadores num refinamento particular ao espaço, no tato, na escuta, na intenção, nas direções, nas atenções múltiplas de pontos específicos à serem investigados.

As diferentes vozes, individuais e sociais dançam uma dialogia voz do Ser, que se multiplica e se diferencia em múltiplas tonalidades. A interação é uma das bases do conhecimento compreensivo.

Em dados momentos em nossa vida, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar imediatos relacionamentos novos e possíveis significados. Representam circunstancias especiais, sem dúvida importantes, em que nos sentimos mais produtivos e mais criativos. Vista em sua dinâmica, porém a criatividade não deixa de abranger o processo total de nossa vida, e tanto os momentos que consideramos necessários ou “desnecessários” alimentam a nossa sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais.

4.3.1 Diagrama do principio da sensação



Figura 145: Diagrama do Princípio da Sensação
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

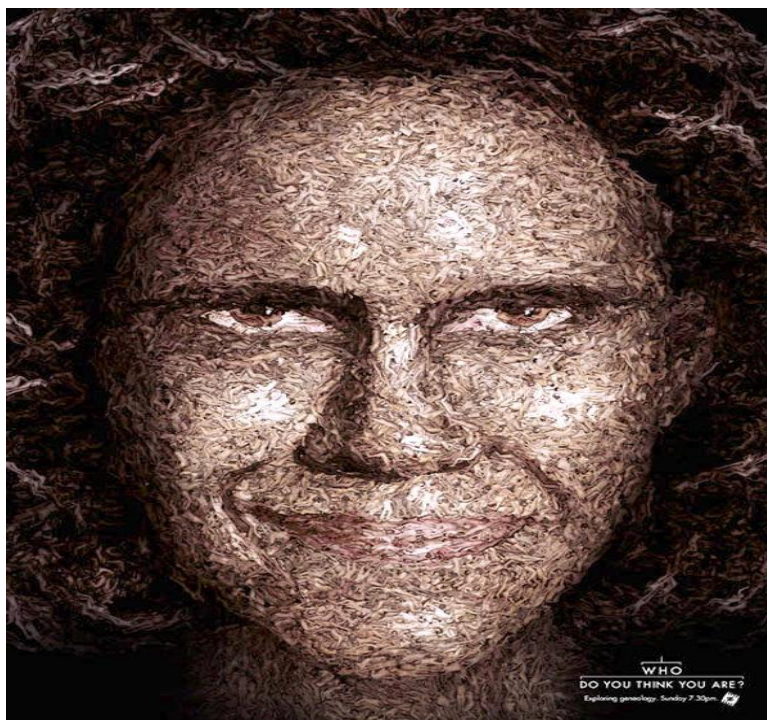


Figura 146: Atleta australiana Cathy Freeman
Fonte: Andreas Smetana.

Um corpo de vários corpos. Princípios de uma dramaturgia. Interdependência das partes: boca, nariz, olhos dispostos em níveis e direções diferenciadas, bem como atenções e intencionalidades peculiares para provocar sensações. Esses e tantos outros elementos foram indutores para o artista Andreas Smetana, fotógrafo austríaco, realizar suas escolhas complexas para a tomada de decisão na montagem da obra publicitária do rosto da atleta australiana Cathy Freeman.

Sua obra explora a investigação das zonas do corpo, que em contato com a iluminação, níveis espaciais e ações complementares, principalmente na escuta sensível da disposição espacial, desvelam uma exploração de possibilidades harmoniosas de corpos em contato. Uma autonomia compartilhada na busca de verossimilhanças de uma imagem viva, para uma obra viva, uma dramaturgia plural.

Nesse percurso reflexivo, no qual compreendo os elementos até aqui levantados, como chaves para o início de um estudo dos princípios que se configuram como uma poética, aqui chamada de dramaturgia do contato, instaurando um pensar na grande rede de composição de forças que revelam atitudes de vida.

Não há uma hierarquia entre os princípios, porque não há uma hierarquia entre os saberes. Trata-se de um emaranhado de questões, dramaturgias próprias que se conectam a infinitas maneiras, não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda; não se trata de unidade, mas de dimensões, encontros imprevisíveis. Os percursos são entrelaçados não há um ponto de partida e nem chegada, sempre é um fluxo.

Pensei assim, a dramaturgia como aposta de relacionamento. Entre pessoas, entre histórias, fatos e ações. Vendo uma peça concluída, ou seja, que se presta a ser vista, convivida, é presente, na concretude de como dispõe, no tempo e no espaço, os elementos que a constituem, as escolhas que nortearam a sua construção. Vê-se nesses elementos constituinte (espécies de fincas sensíveis e inteligíveis que alicerçam e tridimensionalizam a obra), a proposição de realidade ficcionais possíveis. Cada obra no meio de sua existência, do seu processo de acontecimento gradual, faz dialogar futuro e presente, projeto e atualização, mais do que prospecção e retrospectão. Não há espaço, e nem não há tempo em seus absolutos. Há apresentação de coisas que se tornam pontos de referência, criadoras de espaços e temporalidades. Gustavo Ciríaco (BARDAWIL, 200, p. 69).

Tal proposição faz-me despertar nas conexões e heterogeneidades desveladas a cada aula, sempre como uma nova oportunidade de intensificar os rastros que possivelmente compõe essa dramaturgia. Desde o seu despertar, todos os fatos oferecidos nas mais diversas dimensões tinham, e tem, um sentido peculiar, tudo funciona como um material a ser investigado sensivelmente. Não se tratava mais em falar apenas em movimentos, mas levá-los a reflexão sobre a duração do tempo que ocorre, do desvelar dos espaços, da potência em escutar, no nicho de informações que tem o toque, na possibilidade de transformação através do olhar, subvertendo a lógica da fragilidade dos laços humanos

Os princípios levantados revelam pedaços de informações de um todo, que é múltiplo em sua singularidade. Portanto, há uma multiplicidade de dramaturgias, pessoas são múltiplas em suas ações e atuações. Sempre temos múltiplas ações acontecendo o tempo todo, múltiplos conhecimentos se conectando, misturando-se, produzindo misturas. Os princípios se integram e complementam-se.

Nesse pensar, o contato revela uma dramaturgia da colaboração. O intérprete-criador com outros intérpretes, estes com os espectadores que não são apenas observadores, mas interagem diretamente com o movimento, com os fatores

do ambiente em suas dimensões sociais. Compreendendo as diversas dramaturgias locais no qual “os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se no espaço objetivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atração ou de ameaça (GIL, 2004, p. 119).

A dramaturgia do contato torna-se uma ação de amor e ao mesmo tempo uma luta de negociações de diversos fatores entre os quais as possibilidades e limites, tempo e memória, o ritmo e peso das histórias de vida, territórios que interagem na transformação de mundos. Espaços e temporalidades referem-se ao ato da criação. O acontecimento é transformador e (re)inventor de mundos. Compreender o passado, refletir no presente para então propor mudanças futuras é compreender a dramaturgia como memória viva das relações, e o contato como um dos elementos fundamentais do processo.

Para a verdadeira memória, a inscrição é semeadura, suas palavras verdadeiras são “sementes” (*spermata*). Estamos, assim, autorizados a falar de escrita “viva”, no caso dessa escrita da alma e “desses jardins de caracteres escritos”. Tal é, a despeito do parentesco entre logoi, a distância que separa a memória viva e o depósito morto. Essa reserva de escrita no próprio seio da memória viva permite encarar a escrita como um risco a ser enfrentado: “Mas cada vez que ele [o ‘agricultor’] escrever, será acumulando um tesouro de rememorações para si mesmo, ‘se algum dia atingir a esquecida velhice’, e para quem quer que siga a mesma pista, que ele se deleitará em ver brotar essas tenras culturas” (RICCER, 2007, p. 153).

A escrita como movimento criador compreende-o como tridimensional e que intervém diretamente na tríade dos princípios: atenção, intencionalidade e sensações, que atuam juntas na dramaturgia do contato como mais uma possibilidade de olhar a dança na contemporaneidade. Intenções unem as memórias, as memórias em espaços e pensamentos, a sensação por sua vez ao sentimento e a imaginação que, por conseguinte, se juntam no tempo e fluência, são elementos que transitam em nossas histórias de vida.

CAPÍTULO 5:
A FABULAÇÃO CRIADORA:
Considerações em contato



5. A FABULAÇÃO CRIADORA: Considerações em contato

Minha Ciranda

Essa ciranda não é minha só,
é de todos nós,
a melodia principal quem tira
é a primeira voz
pra se dançar ciranda
juntamos mão com mão
fazemos uma roda
cantando essa canção
(Lui Coimbra)

Elementos da história articulam-se ao presente abrindo possibilidades de comunicação nos mais profundos e amplos aspectos de nossa vida social. Fragmentos dançantes de contatos inesperados, reveladores, distantes, e sempre íntimos, que deram vida a sentimentos diversos entre risos e lágrimas que tanto fez estremecer esse sobrevôo dissertativo.

Nesse espaço, de aspectos conclusivos, as entrelinhas decompõem-se em experiências múltiplas, num estado de subjetividade e coletivismo. Memórias que chegam, como escavações, ao fundo poético do espaço da casa. Reservo, especialmente, esses últimos momentos, para uma multiplicidade de vozes que ajudará a revisitar os principais pontos desse estudo, trata-se dos autores intérpretes-criadores que deram todo sentido a essa escrita, contaminando com suas histórias de vida em todo esse trajeto processual, e vidas poéticas em movimento.

Nesse percurso, sempre tive a clara sensação de que os acontecimentos eram instrumentos com os quais delineava sempre novos espaços e seus achados eram potencialmente um deslocamento para novas formas e realidades de ações. Um deslizamento leve entre as qualidades ínfimas que o espaço, agora mais intensamente, apresentava diante dos meus olhos, era como se ele respirasse junto, em um tempo pertencente a mim e aos intérpretes-criadores que partilhavam os passos dessa pesquisa. É válido ressaltar que a escrita sempre foi um grande trânsito entre esses espaços, e sempre de “dentro” deles. Uma fronteira permeável do corpo em movimento.

No capítulo um, é lançado um olhar para a vida, obra de referência existencial e objeto de estudo dessa dissertação, a Casa Ribalta, que ao longo dos anos foi

tecendo fios de um coletivo que se estrutura por laços sociais do cotidiano, a poética da vida em um projeto de sonhos.

O percurso metodológico rizomático foi apresentado como estratégias de experiências pessoais, que são também de ordem coletiva, subsidiando e clareando um complexo prazeroso de idéias múltiplas e heterogêneas que (discorridas em atitudes artísticas durante esses anos de existência da casa) nos levam a reflexões em infinitas maneiras peculiares de tecer sentidos e significados, interpretações e questionamentos com as artes.

A casa-rizoma realiza interface com a dramaturgia do contato em suas características aproximativas, conexão de colaboradores, heterogeneidade de linguagens e multiplicidade de pontos de contato entre músicas, poesias, fotografias, textos, aromas, dentre outras que auxiliaram sensivelmente na escrita de memórias e posicionamentos nos modos criação, transmissão e análise da dança para a compreensão da estrutura de uma sociedade.

Tais implicações vão ao encontro dos intérpretes-criadores como sujeitos corpóreos, inseridos e impregnados culturalmente. Refiro-me a pluralidade de vozes, logo a pluralidade de culturas e de propostas de ensino que interagem com a diversidade de sonhos, daqueles que são as vozes diretamente implicadas, necessárias em seus ritmos autorais de relações com o mundo vivido. São as faces de uma dança concreta que envolve autores, pesquisadores, criadores e comunidade em geral, como crianças, adolescentes, jovens e colaboradores que deixam marcas de seus contatos contemporaneamente sociais, sempre de um sonho acalentado e partilhado entre muitos.

A casa é atravessada por uma dupla tessitura, a escola de dança e Ribalta companhia de dança, que têm suas ações vinculadas a uma zona permeável de colaboração. Uma espécie de coexistência de aspectos emocionais, intelectuais, biológicos, sociais, que interagem e ressignificam movimentos e fluxos de pensamentos diante de uma cartografia desenhada pela própria comunidade envolvida. “os corpos que lêem a dança são os mesmos que permitem, acessam e constroem os constantes fluxos de diálogos a respeito de si mesmos com/no mundo” (MARQUES, 2010, p. 41).



Figura 148: depoimento de José Kleber Junior
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Irmandade, familiaridade, amizade. Transcendência de um amor irrefutável e acolhedor aliado a aprendizagem de dança e da vida. É assim que me sinto nessa família que tanto tem participado da minha vida! (José Kleber Junior)

Ao falar na Ribalta a imagem que vem na mente não é de uma escola de dança, mas de uma “família que ama a dança”. Entrar na Ribalta é partilhar de um lugar onde dificuldades são motivações e sonhos para serem realizados. (Martha Batista)

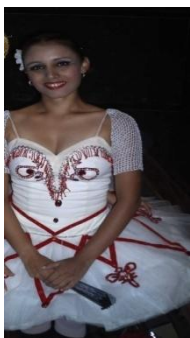


Figura 149: depoimento de Martha Batista
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Não existe outro lugar que me faça ser acolhido, protegido, complementador, libertador do que o Ribalta, pelo simples fato de ser uma “casa de dança”, uma casa que me acolheu e proporcionou a minha forma de expressar a minha vida através do movimento, no caso, um sentido a minha vida, uma forma de ver o mundo através da dança, através dessa casa que afetou profundamente a minha essência, que me fez desenvolver múltiplas habilidades em várias áreas de minha vida cotidiana.



Figura 150: depoimento de Arthur Graça
Fonte: Arquivo Pessoal da Pesquisadora

Sempre costumo dizer que ninguém consegue vencer sozinho. Somos a somatória de esforços de pessoas que nos amam, nada seria possível sem que houvesse o trabalho conjunto dessas mulheres, Mayrla, Beth e Marlene, pois uma completa o trabalho da outra. (Arthur graça)

A tríade, apresentada nesse capítulo, tem uma ciranda de singularidades femininas que desvelam toda a sensibilidade artística de planejamento, organização e direcionamentos da casa. Este tripé de relações interdependentes entre vida e arte que dialogam com a polissemia de aprendizagens e proporciona um olhar em cumplicidade pela (con)vivência social entre os sujeitos da comunidade que abrem espaços para (re) conhecimento consigo mesmo e das perspectivas possíveis de transformações

em dança, tanto para eles enquanto fazedores quanto para os observadores críticos de mundo.

No capítulo II, a história da casa vem revelar a própria história da dança como um processo de criação rizomática em linhas de estímulos diários, que se firma pela partilha de saberes. Um processo diário de entrega e busca de proposições áulica que alcancem a dança que desejamos ter.

É maravilhoso presenciar as possibilidades de descobertas de criação de crianças e jovens que se permitem expressar pela via corpórea e buscam no movimento possibilidades de resposta diante das questões do mundo. Há um trânsito de experiências que se move pelas conexões diante do coletivo. Reafirmando a dança pessoal, improvisada e criativa, como possibilidade de ser aplicada em diversas instâncias dentro de um processo de compreensão, problematização e desvelamento, evidenciados como contexto proposto pelos intérpretes à luz da criação.

O cogito do sonhador, aqui apresentado como o lugar de “origem”, tem uma localidade especial e uma geografia humana de habitar específica, uma população que se abriga por inter-relações entre as vias da arte e a sociedade, autônoma e transformadora em suas ações, a partir dos modos relacionais diante do aprender, dando voz aqueles que são os protagonistas da cena e não mais aprendizes de uma incorporação técnica. Trata-se da valorização do intérprete enquanto ser histórico-cultural-social que conduz a mudanças de todo um percurso de não somente um processo criativo cênico mas de toda uma vida.



Figura 151: depoimento de Ana Vitória

A Escola de Dança Ribalta é, realmente, como a minha casa. Um lugar onde não aprendemos somente a dançar, mas também a respeitar, dividir, compartilhar e amar. Passo a maior parte do meu tempo na escola, não em minha própria casa, o que é muito bom. Lá encontrei uma maravilhosa família, o qual não largo. A casa Ribalta, para mim, é sinônimo de amor, carinho, afeto, dedicação, sonhos, milagres, bênçãos, realizações e aprendizados. Local onde aprendo a dançar, mas não somente isso, aprendo o valor de uma bela amizade. Lugar cativante e acolhedor, bem mais que uma escola de dança, a casa Ribalta é, realmente, uma casa. Quantas pessoas essa grande família já ajudou? Muitas. Ajudou a realizar sonhos, ajudou em ocasiões pessoais, e em muitas outras. Essas palavras são, apenas, uma síntese do que a Ribalta é para mim, pois é impossível descrevê-la, só estando lá para sentir a emoção. (Vitória Araújo)

Ananindeua, lugar onde a casa Ribalta se abriga, um “canto do mundo”, que vem tecendo redes ressoantes em vários pontos de contato em bairros vizinhos, reafirmando a pluralidade de vivências que subsidiam subtextos coreográficos tão presentes nas comunidades e que se expressam plenamente em seus aspectos estéticos, artísticos e políticos.

A ressignificação de olhares diante da realidade local, sempre presentes nas aulas, nas criações, no espaço da casa e em seu entorno sempre contribuíram para a contextualização no processo de ensino-aprendizagem. Contextualizar implica em oferece subsídios diante das relações nas mais diversas dimensões do vivido.

A Microdança corpo-casa nasceu dessa necessidade intrínseca de habitar espaços, mas antes em reconhecer-se enquanto corpo-casa, um contato que distende-se pela terra inteira, seja ela onde for, entre corpos-casas-meios, uma habitação que passa pelo finito para reencontrar infinitas maneiras de se mover. Uma investigação que desvela uma dança e ao mesmo tempo aprende sobre si mesmo. O corpo desabrochou na casa. “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 1988).

Memórias, imaginação, histórias de vida e subjetividades, um conjunto de descobertas, de possibilidades e limites que apontam significados para o futuro e sentido para o presente. Nessa perspectiva, as microdanças têm seus desdobramentos num plano metodológico teórico/prático, primeiramente pela compreensão de corpo em trans-formação constante e sujeito principal da ação entre movimentos e emoções, formas e conteúdos, corpo e mente de unidades inseparáveis.

As possibilidades, também, de reflexão e análise das qualidades de movimento intrinsecamente relacionadas à atenção, intencionalidades e sensações, apontadas nessa pesquisa como elementos propiciadores da dramaturgia do contato. E ao lançar um olhar para as poéticas contemporâneas de dança, é possível, também, desvelar as microdanças como um resultado estético, tanto como um processo de criação para a cena, quanto para ser a própria proposição cênica.

Diante das relações de diálogos entre a história da casa, a história da dança e a história que construímos refletidas nesse capítulo, abre-se um trânsito de conhecimentos para entrecruzamos e novas histórias.

O capítulo três, por sua vez, foi desvelador de objetivos específicos da casa, a partir de seu reconhecimento como espaço cênico, compreendendo, dessa forma, que no objeto de estudo dessa pesquisa está a composição de forças para dialogar os elementos intrínsecos da contemporaneidade em diálogo com a dança de contato-improvisação, no sentido de uma linguagem específica, centrada no contexto, plural e particular, das histórias de vida do sujeito que a pratica.

Durante as escavações dos registros, uma miríade de sensações e sentimentos eram atravessadas por tempos e memórias, desde a fundação da casa, um período que compreende dezessete anos, desvelando uma corporeidade física, mental e emocional, no encontro entre passado e presente de um coletivo. A cada novo achado compreendia a sua dimensão estética, cidadã e econômico-cultural, intimamente articuladas ao desenvolvimento teórico-prático das criações artísticas.

A realização da cartografia de memórias da casa, presente pela linha do tempo dos habitantes-criadores, nos espetáculos realizados, do levantamento de material escrito em jornais, folder's, certificados e também reportagens em mídias televisivas e sites na internet foram reveladores da genealogia específica da casa, que desvelou o espaço como possibilidades das artes cênicas, principalmente para o município de Ananindeua, no qual não há teatros e uma escassez de espaços de difusão cultural.

Há também um refletir da casa como construtora de conhecimentos por vias da arte, mais precisamente, das histórias que se entrecruzam e podem, de um outro modo, reconstruir o vivido historicamente, delineando outras posturas diante da necessidade da educação para a pluralidade de corpos, de classes, de vozes que almejam serem escutadas, vistas, sentidas e tocadas.

[...] A transformação, a meu ver, está ligada a outras possibilidades de traçar relações e relacionamentos nas redes e tramas dos diálogos entre dança/arte/mundo. Os processos de transformação podem criar espaços, respiros, aberturas para que outros mapas sejam desenhados; podem seguir múltiplos caminhos para que os atuais sejam reconectados de outros modos. (MARQUES, 2010, p.226).

Na cartografia da Escola de Dança Ribalta, foram levantados, ao total, duas mostras coreográficas e treze espetáculos, dentre eles: primeira mostra de dança na Casa Ribalta, segunda mostra de dança no anfiteatro do CCBEU, e os espetáculos Sonhos, Movimentos, Luzes da Ribalta, Memórias, Imaginação, Sonho Real, Fábrica de Brinquedos, Tudo é Brasil, Um Mergulho no Mundo das Artes, Continentes em Dança, Ribalta Quinzes Anos, Olhares Amazônicos e Para Além do Oceano.

Em todos os espetáculos são abordados várias linguagens da dança intimamente relacionadas as tramas do cotidiano que assistimos, apreciamos e que nos afetam diretamente para produzir artisticamente. Ressalta-se também, três projetos fixos, realizados anualmente na casa que são: expodança (exposição de trabalhos desenvolvidos em várias linguagens), tarde de talentos (apresentação de expressões artísticas como poesia, musica, pintura e dança) e o sapatilhas na roça (apresentações de danças regionais).

Em todos os eventos, apesar da finalidade também estética, há uma valorização de aspectos outros, durante o processo, que são determinantes no desenvolvimento humano de todos os sujeitos envolvidos e, conseqüentemente, do público que partilha das expressões cheias de significados. Segue abaixo, o depoimento da D. Merce, mãe de um dos noventa e cinco bailarinos (a) que participaram da obra “Para Além do Oceano”, último espetáculo realizado no ano de 2011.

Para além do oceano, levou uma mensagem da realidade dos rios e mares e nós somos responsáveis pela sua beleza e conservação. Foi lindo ver nossas crianças dançando um movimento de responsabilidade social e preservação ambiental! Obrigada. (Merce Ramalho - depoimento 18/12/2011 as 10:34h redes sociais).

O envolvimento da extensa rede de fazedores da casa Ribalta, se configuram pela necessidade primeira de ação sobre o mundo pela linguagem artística da dança, e de reafirmar o sentimento coletivo capaz de realizar tarefas bem maiores do que isoladamente, a amizade se estende ao pensamento ideológico e pedagógico de micromovimentos pontuais que, na verdade, são grandes ações locais diante das condições subjetivas dos intérpretes-criadores.

Na Ribalta Companhia de Dança totalizaram-se oito espetáculos: Intervalos, Liberta-me, A flor do ser, Verossimilhanças, Cogitatum, Eu-tônus, Remir e Metanóia. Essas obras coreográficas têm como principal indutor as histórias de vida dos intérpretes-criadores que, coletivamente, desenvolveram os trabalhos.



Figura 152: Espetáculo cogitatum / fonte: arquivo



Figura 153: Coreografia Instinto
Fonte: arquivo pessoal



Figura 154: espetáculo Remir / fonte: arquivo pessoal

Cogitatum, foi o trabalho, que no meu ponto de vista, é o mais marcante da escola e da minha vida, pois participei desde o princípio de sua construção. Ganhamos vários festivais e muitos intérpretes perpassaram pelo mesmo espetáculo. Foi muito intenso, pois falava muito de tabus, e discuti muito com a Cia várias cenas, principalmente as que abordavam a sexualidade, enfim, que me ao ver, na época eu não tinha maturidade o suficiente para lidar com isso, não sei hoje, mas enfim, foi forte por causa do conteúdo, por causa das discussões destrutivas e construtivas e por todos que participaram do processo. (Antonio Cunha - depoimento 28/12/2011 por ocasião do (re)encontro).

A criação coreográfica INTERVALO foi uma experiência marcante em minha vida, era um contato intenso. Como foi o primeiro espetáculo da companhia sentia-me abrindo um leque de opções para descobertas de uma linguagem própria, aproveitando a dança como maneiras de conquistar uma forma mais honesta e livre pra viver. Quando digo que é um privilégio mostrar minha arte, não falo por falar, é que para mim, é uma forma de imortalizar os momentos e principalmente de fazer a alegria de todos. Promover sorrisos é o melhor prêmio! (Clayton Moura - depoimento concedido por ocasião do (re)encontro 28/12/2011).

Casa ribalta. Nossa! Essas palavras significam muito, pois é onde posso COGITAR, onde sinto o REMIR (libertação) dentro de mim... São varias METANÓIAS que acontecem dentro dessa casa, sou muito feliz nela. Meus companheiros, no caso irmãos, sempre estão ali para me ajudar em qualquer coisa me sinto super segura perto da minha 2ª família já nem sei mais onde moro, se é na minha casa mesmo ou na RIBALTA(risos..) e nunca vou me esquecer das pessoas que me acolheram dentro dela, a primeira é Mayrla Andrade, nossa, fico até meio sem graça de falar dessa mulher que sempre quer meu bem que sempre me apoiou demais ela, não posso esquecer as queridinhas Marlene e tia Beth essas duas são outras pessoas que acreditam muito em mim no meu trabalho e sou grata por essas três pessoas. O amor que sinto pela casa Ribalta não tem fronteiras. Te Amo Ribalta. (Lilian Bruna Raiol - depoimento 20/01/10h manhã- por email).

No depoimento dos intérpretes-criadores é possível notar as implicações artísticas entre os trabalhos que participaram e a dimensão pessoal que alcança. O contato com cada uma dessas manifestações, por relatos e atitudes na companhia, acabam por qualificar maneiras de se mover, estados específicos de atenção, uma colaboração peculiar na estruturação do espaço da casa e, potencialmente, como esse ambiente afeta no mergulho das escolhas temáticas e em laboratórios na produção das obras. Uma poética particular de criar mundos.

Diante dessa singularidade, e acompanhando essa pesquisa, nasce o projeto artístico bimestral intitulado Casa-corpo que estreou no segundo semestre de 2011, o estímulo partiu dos intérpretes-criadores da companhia de dança, no qual tiveram a idéia de investigar pequenas proposições cênicas individuais como resultado poético de seus afetos nos espaços da casa Ribalta.

O projeto em 2011, ainda em seus primeiros passos, partilhou as experiências mais “internamente”, ou seja, os espectadores em sua maioria foram alunos e seus familiares da escola de dança, e ainda, alguns amigos da vizinhança. Neste novo ano, que se inicia, tem-se a intenção de ampliar o projeto para receber o público externo bem como abrir a casa para outros habitantes individualmente ou em grupo realizarem suas proposições cênicas.

O casa-corpo tornou-se hoje uma das possibilidades de continuação das investigações das microdanças de cada intérprete-criador e também da “Dramaturgia do contato”, tanto por seus princípios norteadores, refletidos durante toda essa escrita, quanto na ampliação e difusão da dança em vários lugares, como uma casa, por exemplo, que permite um contato mais estreito com o público que, conseqüentemente, estará sempre imerso no espetáculo. Além de subverter a lógica de circuitos de apresentações e atividades em teatros de Belém.

‘A casa Ribalta, lugar do (re)encontro, foi um marco, em absoluto, para essa pesquisa, momento singular, poético e intenso. A reunião das gerações foi a maior testemunha viva que as fontes são pessoas, e nelas estão expressas os significados de todas as vivências que poderiam estar nesses escritos.

Foi um momento de reafirmar valores, de rever pessoas que constituiu o meu conhecimento da dança, que influenciou a minha didática pedagógica e conhecer mais ainda o coração da Mayrla por convidar a gente para a sua casa, mais especificamente para o seu quarto, foi muito marcante, foi algo que senti na minha essência, quem eu sou, o que eu passei pra ser o que eu sou, uma história, me conhecer mais ainda. (Antonio Cunha -)

A casa Ribalta, como espaço cênico, tem, portanto, se lançado a uma tessitura poética que vai para além das quatro paredes da casa, ela vem dá vida a novas peles, novas composições de forças, ao encontro de novas dramaturgias, que se dá por encontros, pela disponibilidade de contato com as possibilidades oferecidas em nossa realidade de mundo, e é claro, com os intérpretes-criadores, principais responsável por essa tessitura transformadora. “O espaço cênico, portanto, não é um espaço que já existe “fora” do intérprete e que deve ser ocupado: o espaço cênico estabelece com os intérpretes relações sem fronteiras” (MARQUES, 2010, p.119).



Figura 155: depoimento de Katia Ramos
Fonte: redes sociais

“Era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...”. De 1994 á 2002, período que eu morei na casa. Foi uma experiência que muito contribuiu para o meu aprendizado com a dança. Eu aprendi a ser paciente e humilde. Além de ter ousadia para seguir em frente, vencendo as barreiras e o preconceito dos outros que olhavam nossos trabalhos como se não fosse dotado de valor algum, só porque não tínhamos um lugar adequado para dançar. Entretanto, tínhamos o principal: a paciência. Vencemos muralhas e hoje a escola é uma realidade e referência a todos que fazem a dança. Sinto-me privilegiada por ter sido uma das pioneiras na fundação da Ribalta e louvo a Deus por isso (Kátia Ramos - depoimento concedido por redes sociais em 22/01/2012).



Figura 156: depoimento de TreicySuellem.
Fonte: redes sociais

minha segunda casa e meu refúgio, é um lugar muito especial. Não apenas uma casa, mas um lugar onde saem grades talentos e grades interpretações. Dentro dessa casa me sinto uma grade intérprete-criadora. Mas grande mesmo, é a grande família que por toda minha vida é cada lugar do ribalta tem uma história. (TreicySuellem - Depoimento concedido em 20/01/2012).

Espaço cênico de tessitura poética, bem como o modo de vida dos intérpretes-criadores foram elementos que influenciaram diretamente na construção da “Dramaturgia do Contato”, proposição do quarto capítulo, seus princípios carregam ideias que dependem fundamentalmente de habilidades para traçar alianças, vida-arte-sociedade, uma tríade de composição de forças e afetos que em seus desdobramentos encontram elementos múltiplos de conexões, esse reconhecimento despertado pelas histórias de vida dos sujeitos que a partilharam respondem ao objetivo da investigação desta pesquisa.

A Dramaturgia do contato, despertada na casa ribalta, desde sua tenra idade em aventuras da imaginação, hoje se estende por dimensões outras, como um dos resultados destes escritos dissertativos que ocupa a dimensão da minha própria vida. Há duas décadas atrás era quase impossível imaginar que de um sonho da periferia da cidade pudesse nascer um documento público. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho, é preciso atitude, uma apropriação do (re)conhecimento que emerge do coletivo.

[...] que nos deixem, portanto, sonhar sem algarismos nossa juventude, nossa infância. Ah, como esses tempos vão longe! Como é antigo o nosso milênio íntimo! Aquele que está em nós, que é nosso, pronto a engolir o antes-de-nós! Quando se sonha a fundo, nunca se para de começar (BACHELARD, 1988, p. 108).

Nessa despedida para começar, diante de tantas pausas emocionadas que me levavam por entre as lembranças, abrigos de muitos devaneios e o encontro da minha fábula criadora, o projeto poético de nossas vidas, a nossa Casa. Diante de tantos processos de mudança que colaboram por uma dança transformadora, tenho a sensação de estar indo a um passeio, para um outro lugar que ainda é desconhecido materialmente mas em imaginação se parece com um espaço, que vai ao infinito, o universo, ou a “Casa do Universo” talvez:

Mas não são somente estes compostos melódicos determinados que constituem a natureza, mesmo generalizados; é preciso também, sob um outro aspecto, um plano de composição sinfônica infinito: da Casa ao Universo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219).

A dança em contato, aqui estabelecida, reconstitui-se, simultaneamente, em novas experiências, vivenciando os acasos em (re)criação de outros devaneios, sem deixar de voltar os olhares à relação dialética entre passado, presente e futuro tão presentes nessa escrita enquanto prática social de uma missão em constante construção.

O nosso sonho é real, viver nele é uma dádiva (Elizabeth Andrade).

Trechos do poema da escritora Clarice Lispector, diz assim: "Sonhe com aquilo que você quiser, seja o que você quer ser, porque você possui apenas uma vida e nela só se tem uma chance de fazer aquilo que quer. Viajo no tempo e relembro os melhores momentos do passado, me imaginar bailarina, sonhos que continuam sendo os mesmos do presente, sonho de menina que continua vivo na minha mente e no meu coração, no amor a dança. Na minha infância, eu sonhava em ser bailarina, vestir a roupa de bailarina, calçar as sapatilhas, fazer o coque e fazer aula de balé, e chegar ao palco, dançar, dançar, ouvir os aplausos do público e fazer reverência. Com o passar do tempo o meu sonho foi ficando distante pelas circunstâncias da vida, hoje em dia transformei minha casa em sala de aula, dividindo este sonho com muitos bailarinos, todos realizando meu sonho que é também seu sonho, um encontro de sonhos acalentado por muitos anos. Caminho pelos corredores de minha residência e ouço os professores falarem em *endehors*, *cambré*, *arabesque*, *chasse*, contratempos, fechem os olhos, se entreguem, não desiste, continua, como foi a experiência de hoje?, 5,6,7,8, ouço tantas musicas, que acalenta minha alma sonhadora, e chego a conclusão quem dança é como a minha vida, meu coração, que não pode parar de bater.(Marlene Andrade).

REFERÊNCIAS

ANVISA. **Agência Nacional de Vigilância Sanitária**. Disponível em http://www.anvisa.org.br/hotsite/farmacopeia/arquivoss/cp_240509/curcuma%20final.pdf em 24 de maio de 2009.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2009.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1989.

BANNES, S. **Terpsichore in sneakers**. Boston: Houghton Mifflin Company. 1979.

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

BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia da Arte Andanças, 2010.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BARROS, Manoel de. **Poesias completas**. São Paulo: Leya Brasil, 2010.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BONFITTO, Matteo. **A Cinética do invisível**: processo de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2009.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CASTRO, E. M. de Melo e. **Antologia Efêmera**: poemas 1950-2000. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 2000.

DAMASIO, Antonio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. R. Machado e L. Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979

FUX, María. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ltc, 1985

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GONÇALVES, Adriana; DIAS, Rodrigues (Orgs.). **Entre linhas, formas e cores: arte na escola**. Campinas, SP: Papirus, 2010.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 13. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. 16.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição. Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1. ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MAUSS, Marcel. Noções de Técnica Corporal. In: **Sociologia e antropologia**, SP. EPU, 1974.

MEDINA, J. **Educação Física Cuida do Corpo e da Mente**. São Paulo: Ed. Papirus, 1991.

MEIRA, Marly. **Filosofia da criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MENDES, Ana Flavia. **Gesto Transfigurado**: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo MetrÓpole. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1999.

MINAYO, M.C. de S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro**. São Paulo/Brasília: Cortez/UNESCO, 2000.

MULLER, Jussara. **A escuta do corpo**: Sistematização da Técnica Klauss Viana. São Paulo: Summus, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**, 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII)**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008 (Cadernos de Corpo e Dança).

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. **O Passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. 4.ed. São Paulo: FAPESP, Editora Annablume, 2009.

SANCHEZ, Licia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da oportunidade**: estruturas coreográficas abertas à improvisação. Salvador: EDUFBA, 2009.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. **As origens da modern dance**: uma análise sociológica. São Paulo: Editora Annablume, UCAM, 2009.

ZIMMERMANN, Elisabeth (org.). **Corpo e Individuação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009 (conexões)

APÊNDICES

APÊNDICE A:**TERMO DE CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA**

TÍTULO DA PESQUISA: DA CASA DE CONTATO À DRAMATURGIA DO CONTATO: Experimentações e reflexões em contato-improvisação na casa Ribalta.

Venho por meio desse documento convidá-lo (a) a participar como voluntário (a) da pesquisa supra citada, que está sendo desenvolvida por mim pesquisadora Mayrla Andrade Ferreira, regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFPa) tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhaon Antunes Camargo. A pesquisa tem como objetivo Uma Proposição na construção da “Dramaturgia do contato”, cujos princípios são aspectos despertados por memórias individuais e coletivas do sujeito na casa Ribalta. Para tal, precisamos de sua colaboração, que vivenciou o trajeto artístico desta Casa, para dispor de informações por meio de entrevistas, que serão gravadas e transcritas ou obtidas através de “correio eletrônico”, bem como suas imagens por fotografias e vídeos para serem utilizadas em espaços pedagógicos resultantes de atividades desta pesquisa sem fim lucrativos, segundo a lei 9610 de 19/02/1998. Desde já agradecemos sua valiosa contribuição e nos colocamos a disposição se for necessário outras informações.

Pesquisadora

Nome: Mayrla Andrade Ferreira

E-mail: mayrla@ufpa.br Telefone: 3263-2535/ 8214-1989

APÊNDICE B:
TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que li as informações sobre a pesquisa e me sinto perfeitamente esclarecido (a) sobre o conteúdo. Aceito participar, por minha livre vontade, cooperando na coleta de informações bem como uso de minhas imagens nos espaços resultantes desta pesquisa.

Belém, de Dezembro de 2011.

Assinatura do entrevistado:

Nome completo:

RG:

Data da expedição:

ANEXOS

Anexo I- caderno de desenhos da disciplina Pesquisa como movimento criador, ministrada pela professora Wlad Lima, no programa de pós graduação em artes PPGARTES/ICA/UFGA. Oferta no 1º semestre de 2011.

Anexo II- Esquema didático das etapas da pesquisa utilizado na qualificação em setembro de 2011

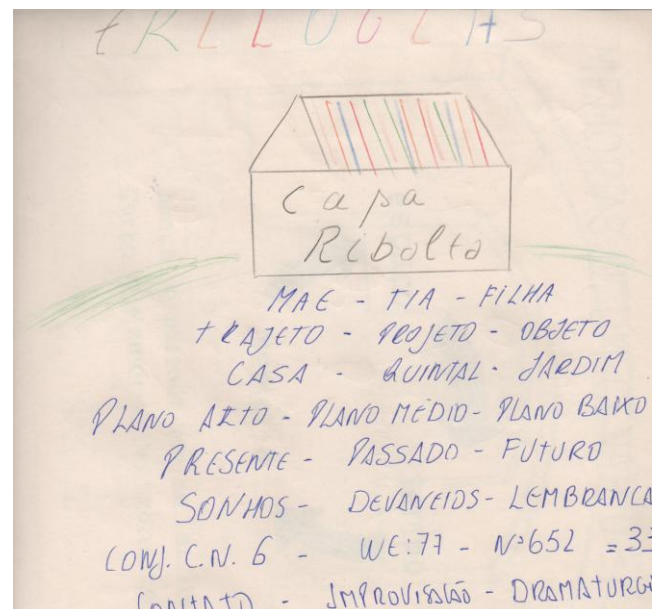
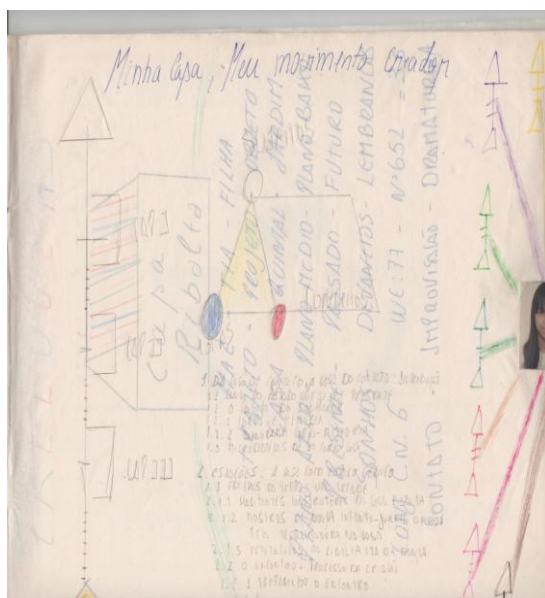
Anexo III- Reportagens da escola de dança Ribalta e Ribalta companhia de dança.

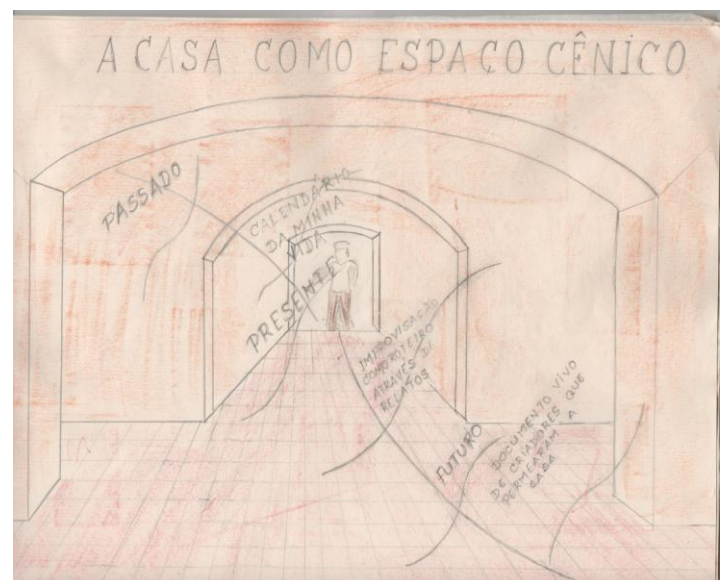
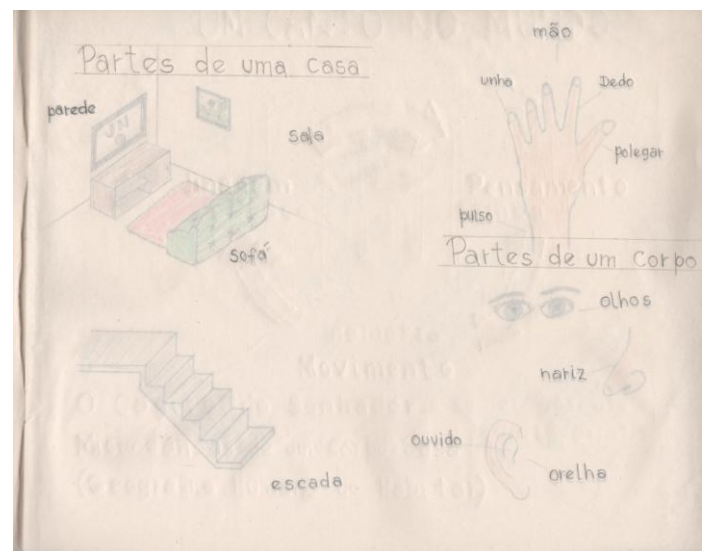
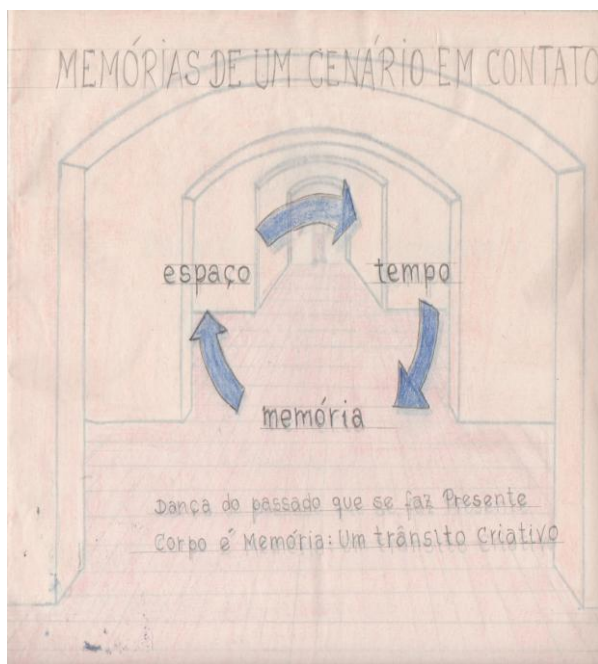
Anexo IV- Certificados de participação em eventos da Escola de dança Ribalta e Ribalta companhia de dança.

Anexo V- Reservas Poéticas

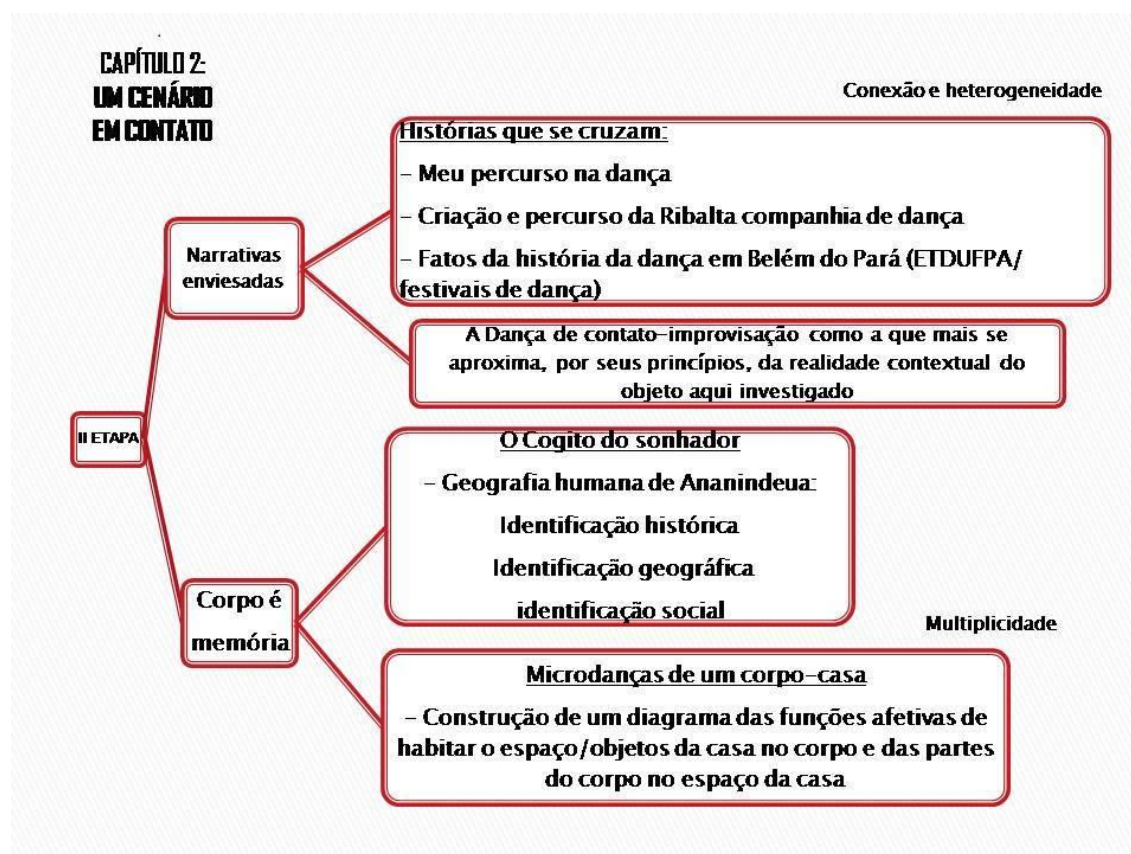
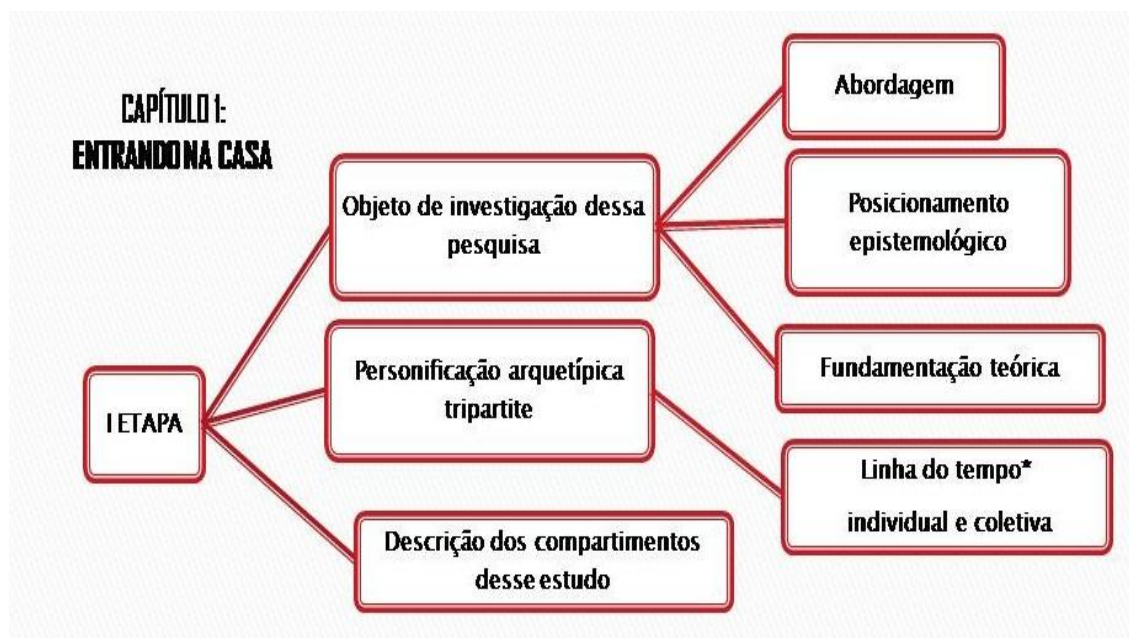


Caderno de desenhos utilizado durante as aulas do 1º semestre/2011
Programa de pós graduação em Arte PPGARTES/ ICA
Disciplina Pesquisa como movimento criador
Orientadora Profª Wladilene Lima.



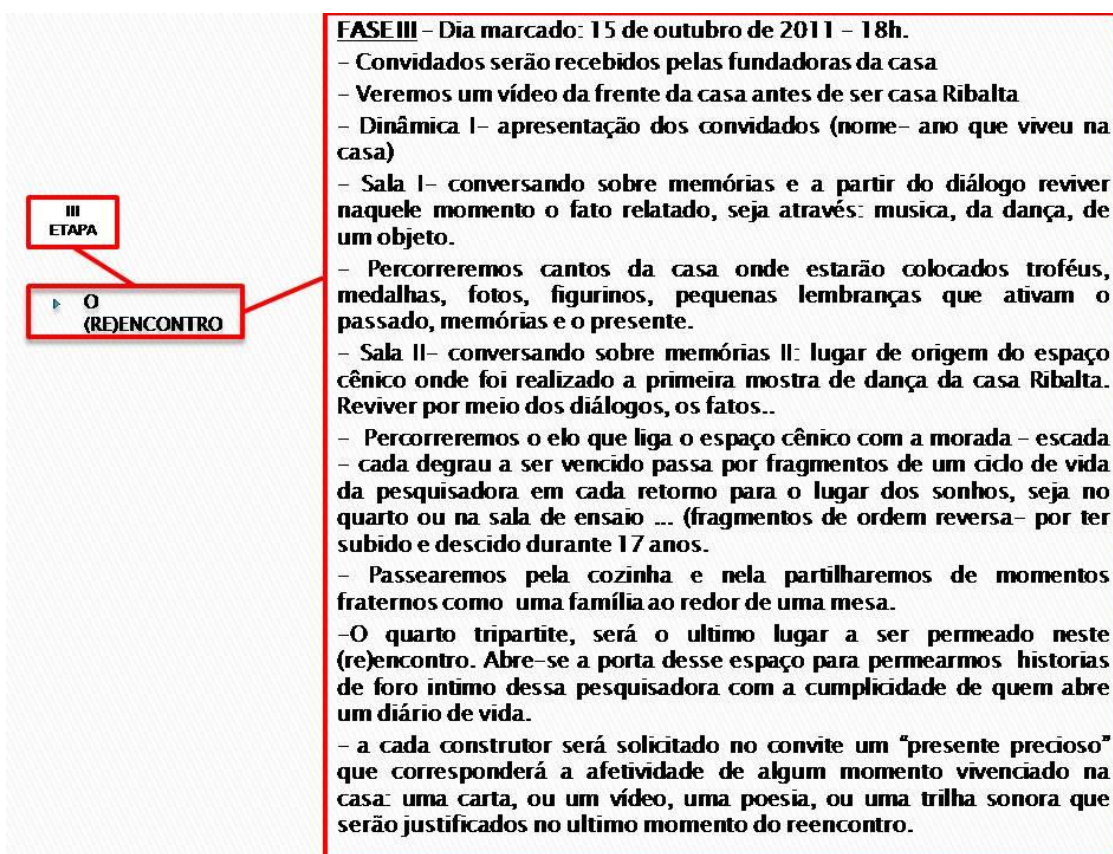
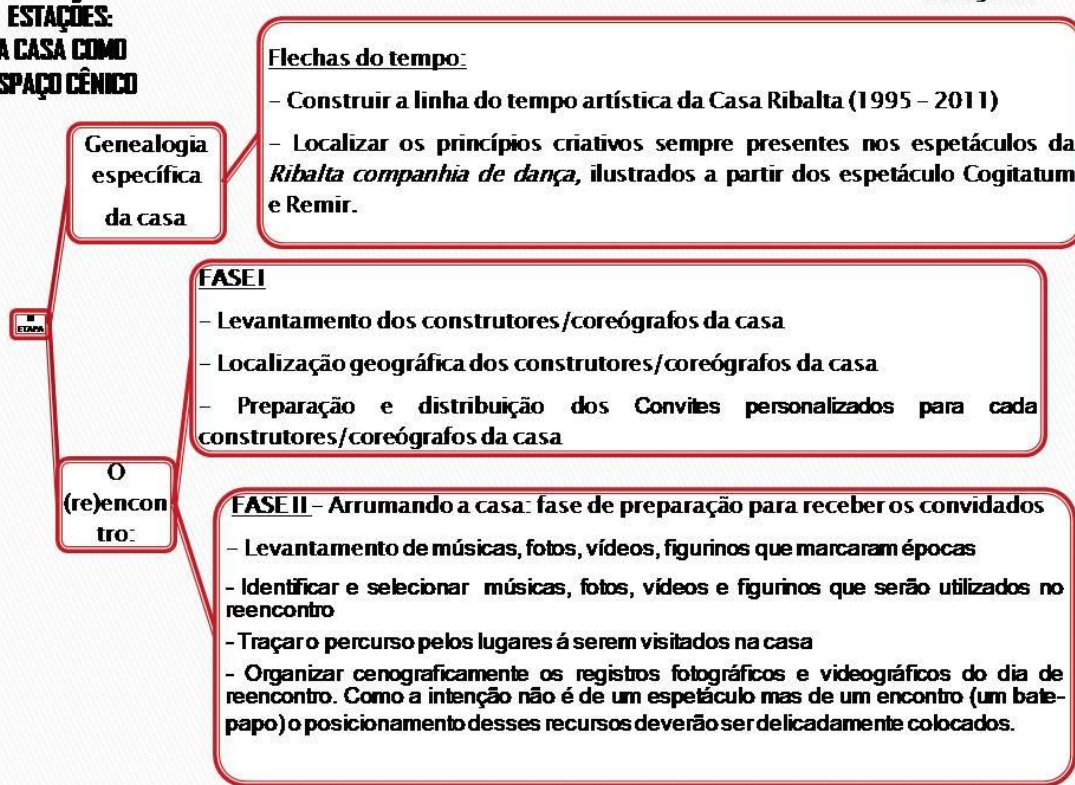


ANEXO II



**CAPÍTULO 3:
ESTAÇÕES:
A CASA COMO
ESPAÇO CÊNICO**

Cartografia



III ETAPA**O (re)encontro:****FASE IV – a casa Ribalta como rizoma:**

- Compor uma teia de perceptos e afetos com os construtores/ habitantes que vivenciaram o dia do (re)encontro
- será realizado uma leitura de imagens dos “presente preciosos”
- Selecionar e Transcrever os depoimentos dos construtores/coreógrafos em todos os diálogos no percurso do reencontro na casa Ribalta.
- Identificar nas falas pontos de conexão que surgem como princípios recorrentes, dos construtores/coreógrafos (documentos vivos), que serão norteadores na construção da “dramaturgia do contato”

ANEXO III



Participação no IV Festival de Dança do Sesi, em 1995



Escola de Dança Ribalta ministra aulas às crianças carentes



Projeto “Dança para todos”, em 1998



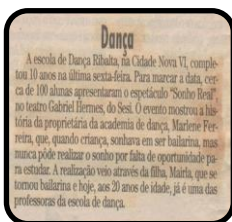
Amor pela dança e vontade de crescer, em 2004



Sonho realizado, dança ganha espaço em Ananindeua, em 2004



Comemoração dos 10 anos da escola, em 2004, com o espetáculo “Sonho Real”



Marlene Andrade Ferreira, diretora da escola fala dos 10 anos



Crianças da Escola de Dança Ribalta homenageiam as mães com apresentações de ballet



APAD realiza apresentações de dança contemporânea com diversos bailarinos paraenses, em 2007



Mostra de dança no Restô da Doca, restaurante do SESC da Doca



Apresentação na 1ª edição do projeto "Cena Aberta Campus" na UFPA, em 2008



Participação no 30º aniversário do Teatro Waldemar Henrique



2009 movimentado, Ribalta se prepara para o espetáculo de fim de ano, comemorando os seus 15 anos



Ribalta 15 anos em cena, em 2009



Cia de Dança Ribalta, no premio ORM de Dança, em 2010



Cia de Dança Ribalta é vencedora do premio ORM de dança na I Bienal de Dança na Amazônia, e se apresenta na noite de encerramento com a coreografia Remir

ANEXOS IV



Participação no VII Festival de Dança Sesi-Pará, em 1998



Participação no IX Festival de Dança Sesi-Pará, em 2000



Participação da Escola no XII Festival de Dança Sesi Pará, Dança Pará, em 2003



Participação da Companhia no Festival de Dança Sesi Pará, Dança Pará, em 2003



Participação no Projeto Dança Criança, em 2004



Participação no IV FENDAFOR, em 2004



Escola de Dança Ribalta premiada em 1º lugar na mostra competitiva categoria conjunto, com a coreografia 'Intervalo', no IV FENDAFOR, em 2004



Cia Ribalta premiada em 3º lugar na categoria Dança contemporânea conjunto sênior, no VI EIDAP, em 2005



Escola de Dança Ribalta premiada em 3º lugar na categoria Dança contemporânea conjunto Junior, no VI EIDAP, em 2005



Cia Ribalta premiada em 2º lugar na categoria Dança contemporânea conjunto sênior, no VI EIDAP, em 2005



Escola de Dança Ribalta premiada em 2º lugar na categoria Conjunto Junior, no VI EIDAP, em 2005



Escola de Dança Ribalta homenageada pela Câmara Municipal de Ananindeua, em 2006



Participação no VI FENDAFOR, em 2006



Participação no VIII EIDAP, em 2007



Escola de Dança Ribalta premiada em 2º lugar na modalidade Dança contemporânea conjunto Junior, no VIII EIDAP, em 2007



Ribalta Cia de Dança premiada em 2º lugar na modalidade Duo sênior, no VIII EIDAP, em 2007



Escola de Dança Ribalta premiada em 2º lugar na modalidade Sapateado conjunto Junior, no VIII EIDAP, em 2007



Escola de Dança Ribalta premiada em 3º lugar na modalidade Estilo livre conjunto Junior, no VIII EIDAP, em 2007



Participação no VIII EIDAP, em 2007, na categoria Prêmio SECULT



Participação da Ribalta Cia de Dança no VII FENDAFOR, em 2007



Participação da Escola de Dança Ribalta no projeto 'Dança Criança', em 2008



Participação no IX EIDAP, em 2008



Participação no IX EIDAP, em 2008, na categoria Prêmio SECULT



Participação da Ribalta Cia de Dança no espetáculo 'Formatos', da Cia Athletica Di Dança, em 2008



Participação da Ribalta Cia de Dança Juvenil no projeto 'Dança Criança', em 2009



Participação da Ribalta Companhia de Dança, no X EIDAP, em 2009;
Companhia homenageada – Prêmio SECULT



Participação da Companhia de Dança Ribalta na 'Semana da saúde e XVII SIPAT', em 2009



Participação da Ribalta Companhia de Dança no projeto 'Masculino na Dança', em 2010

ANEXO V – Reservas Poéticas

Por: Felipe Almeida



Falar sobre a casa ribalta é muito difícil, não tem como defini-la, sempre está em mudança, construção, pela própria estrutura física, influência nossa, estrutura como grupo e Cia. A ribalta foi um dos maiores marcos da minha, basicamente o meu primeiro contato com o mundo artístico foi aqui, não só aprende a parte artística, mas ajuda a construir o nosso ser crítico. A dança não é simplesmente você estar lá fazendo movimentos, mas saber, sentir o que está fazendo. A casa vem nos ensinando cada vez mais um todo, muita coisa, do mais simples ao mais complexo, eu não sei se estou vindo estudar ou morar, eu passo mais tempo aqui do que em casa, construí laços familiares tão fortes que fica difícil de dizer se é família, trabalho. A ribalta me ajudou muito principalmente nos lados profissional e pessoal, está no meu curso de desing foi uma escolha de muito tempo, mas aquilo foi meu ápice. Mayrla, lhe vendo como exemplo, formada em administração, educação física, uma coisa que desconecta com o mundo da dança, fazer esse ligação entre os dois, é um exemplo, se junta o prazer com o profissional - apesar que acredito ser: “eu faço por fazer e faço por gostar”. Assim, não tem como dizer que aRibalta é isso, é um conjunto de fatores que cada vez mais nos encanta e nos apaixona, daqui do Ribalta, vou fazer 2 anos em março, é muito importante e especial saber que faço parte dessa historia nunca vai sair da minhas lembranças. Daqui foi o lugar de onde saiu meu primeiro festival, minha primeira apresentação como Cia, foi na ESMAC, no dia do seu TCC, formação em Educação física. Grandes amigos foram daqui, Eduardo, Robson, a Cia em si. Daqui eu consegui tirar, lhe dar com essa parte criativa, aprender comigo mesmo, lhe dar comigo, ver , é tanta coisa que passa na casa. Não tem como raciocinar e falar, são muitos os sentimentos, cada momento me traz um sentimento, uma lembrança, lembro do meu primeiro festival, REMIR, EIDAP, meu primeiro dia de aula, aqui foi onde saiu a primeira criação do grupo, só nossa, INSANOP. É muito difícil, para ouvir a palavra Ribalta e lembrar de outras coisas e não remeter a família, aprendizado, crescimento, evolução, amizade... Lembro, na

verdade, de ouvir Ribalta, lembro de Mayrla Andrade, porque eu acho que o que marca em nós, em muitos de nós, é ver a batalha, isso é, crescer, continuar, as histórias que já ouço, que sempre foi uma casa se recodificar, pra virar uma escola, depois modificar ainda mais, essa junção de moradia e de escola de dança é muito forte, porque vê a sua história. Eu vejo essa casa, vejo sua história, eu consigo imaginar, eu vejo um sofá, vejo até a sr^a e o tio Clayton arrastando aqui. Cheguei hoje e vi mais uma forte, mais uma modificação, foi muito forte, eu vejo esse lugar crescer, vejo esse lugar cada vez, um resultado de um todo. O Ribalta (lágrima...) são tantas coisas. Pra mim tia, é muito especial dizer que participei da história da escola e agora da sua, estou participando do mestrado agora, fazer parte é muito importante, todos nós precisamos de um exemplo, um dia eu quero construir o que você construiu. A Sr. deu exemplo de tudo, uma pessoa eu vejo que não para, sempre está estudando, com milhões de coisa pra fazer, toda vez que pode como se nada existisse, com menor que fosse. Se a gente tivesse que ensaiar naquela garagem/recepção, como se tivesse que acontecer alguma coisa, a gente ia tá com sorriso, mesmo todo o cansaço não influenciaria, ali pra todos nós é um lugar de reflexão, já vim pra a Ribalta nos meus piores dias, e eu melhorava. Um dia que mais em marcou, foi uma briga muito seria na minha casa, perto do festival, do FIDA, a única coisa que eu pensava: 'estão contando comigo, to tão pouco tempo e já me colocaram numa apresentação de um porte muito grande', eu era novo, e não vi em momento algum esse preconceito, ele não tá pronto, desde o primeiro dia foi especial, porque todos aqui me receberam de braços abertos, essa casa me recebeu de braços abertos, eu lembra da primeira apresentação do ribalta eu, nem sonhava em dançar, a Ribalta nos apaixona, essa casa, é um referencial pra tudo, me vejo no trabalho pensando – o que a tia Mayrla faria, como a Ribalta faria.

Uma coisa tenho a dizer, esse momento da minha vida, é muito importante, porque tenho, vai ficar sabendo agora, eu consegui meu primeiro estágio, na Decorart, uma das melhores de Belém, a primeira coisa que a coordenaria me convidou para fazer a vitrine, você pode fazer como quiser. Primeiro lembrei do laboratório, que separamos a sala quintal, inteiro da frente, entrada (casa, quintal, jardim) imaginei o futuro da ribalta, separei aquele lugar, como imaginei a Ribalta um dia, coloquei o que me lembra muito a escola, porque foi aqui que eu desenvolvi uma coisa muito importante para o trabalho, ser criativo, com pouco da pra fazer muito, a Ribalta tem me ajudado na área profissional, daqui eu aprendi que o que a gente quer mostrar pro outro não é que a gente imagine apenas, é o que sou, não adianta diferente, tenho que saber, tem que ter significado senão, não vai ter pra outra pessoa. No meu trabalho cada móvel

tem significado, dou significado pra eles, ele mostra cada um de nos, de que sou, do que vejo, do que gosto. O processo de criação do Remir, foi um grande exemplo de tudo, o Remir foi meu primeiro tudo, primeiro processo, como intérprete-criador. Eu vi do que eu fazia de uma sala e como isso influencia, ver o espetáculo cresce, ver hoje é muito emocionante, posso dizer que eu fiz parte de tudo isso, se um dia tiver de me afastar posso dizer para outros intérpretes, vou ter orgulho de dizer que fiz já parte disso, um dia sem menor arrependimento, isso foi esquecida memória. Continuo apaixonado. Essa paixão não se acabou, ela simplesmente modificou, eu estive aí e aprendi muito, eu desejo que uma outra pessoa esteja no meu lugar e viva o que eu vivi.

Eu acho engraçado as pessoas perguntarem como a gente agüenta tantas horas, e diz que é cansativo e estranho. Porque nos trocamos uma noite na festa pro ensaio, os domingos de descanso pro ensaio, comprar uma roupa mais bonita do que uma sapatilha, dizem que a gente esquecer de viver. Por estar aqui eu vejo que cada vez mais eu estou me conhecendo, é bacana estar fora, mas pra mim é muito mais prazeroso estar aqui, na verdade nem sei explicar porque, eu amo estar aqui. Uma frase da Mayrla Andrade disse: “não, não escolhemos estar aqui, nos apaixonar pela Ribalta, ela nos torna apaixonados, cada vez que a gente conhece ela dá mais vontade, mais detalhadamente, conhecer de verdade”, porque pelo o que vejo não tem como não se apaixonar, e não tem como dizer se não gosto se não conheço, eu estou aqui porque eu quero ta aqui, eu quero me apaixonar pro isso.

Me vem um sentimento e eu digo, no meio dele me vem outro, aí na metade, chego no ápice eu me corto, vem outra coisa, aqui, eu não sinto só uma coisa, em instigar, sentir várias coisas, foi aqui que comecei a sentir outros sentimentos. Eu era uma pessoa totalmente estética, crítica, não no sentido bom, era uma crítica por crítica, aprendi que não é válido essa relação, porque receber uma crítica é muito forte, tudo o que você está criticando pode destruir tudo aquilo que ela sentiu, os sentimentos que ela pôs nesse trabalho, a crítica pode destruir um sonho, um futuro..

Ontem eu ia escrever, mas não quis fazer, eu faço questão de estar lá, eu fazer de casa pra lá é uma coisa, eu está sobre aquele teto e dizer o que eu sinto por ele é muito mais forte. Fora daqui dizer o que sinto sobre esse lugar, acho quem me limitaria, me deixaria ainda de fora, ver de dentro é sempre mais forte.

Um dia desses parei pra pensar, to trabalhando desde outubro de 2011, e minha frequência é menor, e a sensação de não estar aqui é muito estranha, já cansei de estar no trabalho e parar e sentir que era o horário da aula, um simples momento por

menor que ele seja é importante, eu vim aqui apenas pra dizer algumas palavras sobre a casa Ribalta, mas está aqui, simplesmente pra dizer, por vir aqui, pro estar aqui, matar a saudade, posso até não vir aqui pra fazer aula, mas estar aqui é muito forte, o sentimento pela casa é forte, pela sala então, é muito forte, mas mesmo assim, não é tão forte como estar aqui. Já passei aqui só pra dizer oi, de segunda a sexta, isso já faz a diferença, por menor que seja esse espaço de tempo sei que vai fazer a diferença, passo pra olhar, simplesmente olhar, tenho um carinho muito grande pela casa e pelo grupo, não só por todas as oportunidades, mas é inexplicável mesmo, é uma paixão a primeira vista.

Eu lembro a primeira vez que vim aqui, a entrada era na lateral onde fica o espelho



hoje, a sala não era assim. Eu em sentei pra conversar com a tia Mayrla, lembro que a vitrine dos troféus ficava de lado. Quando eu vim pra fazer aula já, tava construído diferente, aí lembrava da primeira imagem, e hoje, tá mais diferente, e como vai estar daqui a pouco, fico

pensando ... passei no curso técnico e entrei na Ribalta, vou me formar, ainda estou na ribalta, pretendo fazer o superior e estar na Ribalta, como vai ser tudo isso daqui a dez anos? Como será que vai ser? Porque hoje mesmo fazendo essa minha formação de um porte menor, eu estou me ausentando, mesmo permanecendo vindo, e quando tiver que fazer tudo? Trabalhar, estudar, dançar... Como vou dar conta de tudo isso? Nem me imagino fora daqui. Nem que eu fique com a titia varrendo, “ei imagino”, não consigo me ver sem esse lugar. As menores coisas a gente gosta de fazer aqui, jogo de copa, almoçar, tomar sorvete, vamos pra ribalta, Natal, aniversário. O dia da despedida do Junior, ir para Parauapebas, a sensação era que ia ser o último dia, fico pensando se eu seria tão forte, me afastar de tudo que amo, pra fazer algo longe, eu não sei se teria essa coragem de ter uma outra vida. Porque aqui a gente é a Ribalta e a Ribalta é a gente”. Como seria esse recomeçar um novo eu?

Eu estava numa conversa com o Antonio, eu vou fazer 2 anos em março, mas parece mais tempo, o primeiro ano foi tão intenso. Parece que sempre estive aqui. Eu vejo principalmente a Cia, ela é muito unida, se eu posso, quero ir passear, e as primeiras pessoas são da Cia, Sergio, Leno, Edu, Robson... As coisas são tão ligadas, tão fortes que parece realmente que existem dois mundos, um mais forte que o outro o mundo, o que eu gosto de estar e o que eu tenho que estar, Mayrla diz: “o corpo é memória”, o

que eu já vivi, essas minhas memórias vão construir meu futuro, o que eu vivi, o que eu aprendi, o que eu vou viver amanhã, o meu hoje foi maior parte, influencia que eu vivi aqui. As minhas memórias, influencias me fazem ser , viver o que eu sou.

Se eu fosse parar para falar das apresentações, daria tantas teorias quanto espetáculos, eu tenho vicio de estar na rua e ficar cantando as musicas, fico repassando coreografia, essa parte é bem bacana... Os meus amigos acham até graça, o meu celular, telefone, a trilha sonora é de índios e cogitatum. Me faz sentir bem. Esse detalhes sabe, nos fazem , me fazem, me permitem não esta aqui durante um certo tempo, mesmo sabendo que estou longe, hoje sei que não é definitivo,simplesmente por ouvir um trecho de uma musica, me faz lembrar de tudo. Não consigo escutar bandolins e não lembrar da tia Mayrla, não consigo ouvir Amelie e não lembrar das coreografias. No trabalho vai ter comemoração dos calouros, eu quero que a ribalta esteja aqui, eu quero que vejam, tenho a necessidade de ligar, de mostrar que mesmo não estando lá é impossível esquecer, é importante pra mim, quero que os outros vejam o que eu vivo, o porque eu danço, o que me motiva dançar, até tem como fazer com que se encantem pelo o que me encantou e me apaixonou também, tanto que a primeira vez que tive contato com a Cia ribalta foi para fazer a apreciação, fiz e dei a volta. A primeira que vi foi índios, e é a que mais gostei de dançar, aquela musica é tudo, é uma das minhas paixões. Logo depois que entrei na escola eu era louco pra dança Eutonia, a primeira vez vi ela sendo ensaiada, vi ela sendo apresentada na federal no cena, olhando a coreografia, não conseguia, disse que ia dançar, a primeira vez que dancei Eutonia, foi muito forte, era muito mais, eu fui dançar logo no dia da defesa da loira, foi inesquecível, eu sentado na cadeira e vendo a tia apresentar o TCC, e emocionado por saber que o que eu faço, quer dizer nós, não tem como dizer eu, porque não depende só de uma pessoa, isso não seria a Cia, ver que todos nos ali íamos fazer parte, estávamos na graduação da Mayrla em um dos momentos mais importantes e ela queria que a gente estivesse com ela, no momento tão especial, como hoje me vejo fazer parte do mestrado e quando futuramente não sei mais o que ela vai fazer, mas sei que a Ribalta vai estar. Se eu pensar em tudo, a gente não vai terminar. Descrever esse exato momento eu vou dizer, quando eu estava com a tia Mayrla e estava dizendo o que é pra mim a casa ribalta, pra mim foi muito especial, agorinha antes de subir, vi toda a reforma, e vi três quadros presos na parede , do espetáculo, e saber que eu faço parte de tudo ,e um deles eu vi sair daqui da imaginação para pratica para o concreto, então entrei e vi mais quadros, eu comecei a olhar todos eles, muitos de lá eu não fiz parte mas são muito importantes pra mim. Quando vi o para além do oceano, eras, esse ano não

dancei, mas só por estar atrás da coxia, ajudando que tudo desse certo foi o suficiente, uma das coisas que aprendi, não precisa estar lá gente, eu tava feliz, só por está ajudando pra que ele acontecesse foi demais, foi super bacana, eu não estava dançando, mas foi até mais, nos bastidores eu estava mais entrelaçado com a história, mais uma coisa importante é que eu também faço parte, momentos tão pequenos que deixam as coisas mais encantadoras.

Lembro que eu fui pra reunião da APAD representar a escola de dança, pensei: 'aff o que eu to fazendo?'

Uma coisa muito importante foi no fórum do ano passado, eu passei no corredor, totalmente apaixonado pelo trabalho da Ana Flavia e da Ana Rosa e elas me perguntaram se a Cia já estava lá, eras foi um sentimento muito bom.

No dia que eu fui assistir o espetáculo da federal, A próxima jogada, me encantei com o espetáculo, fui dar parabéns para uma menina, ela agradeceu e quando me olhou, perguntou se eu era da Ribalta, se eu era o Felipe, disse que me viu dançar uma vez, no auto do círio, e gostou. Pra mim foi muito especial, porque já havia dito, saber o que eu faço, que o trabalho é reconhecido, que todas as horas que passei, os momentos que renunciei, pra esta não foram em vão, tudo aquilo que eu achava que ia ser bom, eu tive a certeza que foi. As melhores e maiores experiências da minha vida foi muito daqui, saiu daqui.

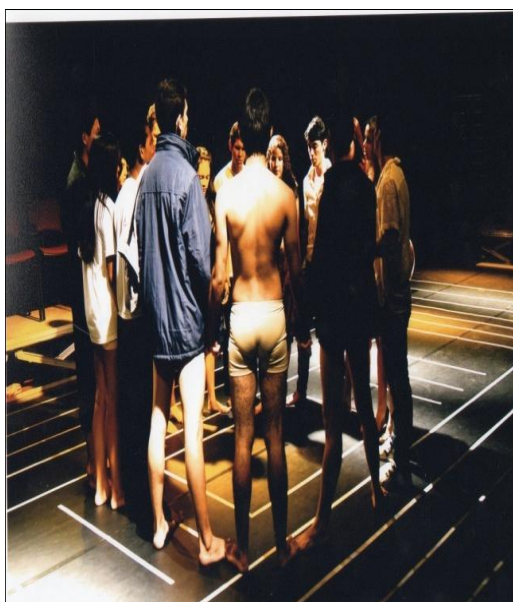
Outro ponto é porque hoje tenho o projeto aprovado, de dança, no IFPA, uma coisa é, agradecer a escola, nada que aconteceu ou vai acontecer, não seja resultado daqui. Tudo o que eu vou passar saiu daqui, começou no FEDAP e veio o convite e depois de tudo isso a apresentação foi um marco, a minha apresentação no instituto, o reitor olhou e disse que ia aprovar- "eu vou lhe chamar para dar aula"- mostrar uma das principais pessoas que fizeram tornar o bailarino que sou hoje. Tudo o que eu aprendi saiu da Ribalta, Jean Gama, Mayrla, a paciência de sair do zero, eu cheguei aqui só com a vontade e me abraçaram e foram do meu lado sempre, do início até hoje, pra mim foi muito importante, sem esse apoio não teria metade do que eu tenho hoje.

Não tem como esquecer de comentar, tia Beth e tia Marlene. A ribalta não existiria, primeiro por ela terido coragem de abrir a casa pra transformar em escola de dança, é demais, é um dos maiores exemplos de coragem, porque é você querer começar do zero, sem conhecer, só com a vontade que de certo. Vemos hoje os 17 anos de resultado, deu certo. O que seria a Ribalta sem a tia Beth, pra muitos seria passageiro, mas para quem vive, pare pra pensar... Se a tia Beth não tivesse aqui pra levar a

Ribalta tão intensamente não teríamos nada,a tia Beth é muito especial para todos, naquele domingo cansativo de ensaio só a tia Beth pra chegar com os copinhos de café, os pequenos detalhes que tornam as coisas especiais.

Na verdade eu queria repetir as palavras que eu lhe disse quando estávamos nos preparando para a temporada da Waldete no remir, quero fazer a logo da Ribalta, porque tem que entrar nos meus trabalhos mais importantes, é a ligação do meu trabalho com uma das maiores paixões que eu tenho. Naquela época eu ainda não tinha muita noção do que eu ia fazer, mas essas vão ser uma das principais coisas que eu vou usar para fazer. Eu realmente ainda não tinha parado pra ver o quanto essa casa é pra mim, a gente não para pra pensar nas coisas e um simples comentário, a simples mensagem: “o que é a casa ribalta pra você?” Foi uma das piores e melhores pergunta, eu não sei o queé exatamente pra mim, mesmo que eu escrevesse um livro o que o ribalta é pra mim, ainda assim na seria completo, 2 anos não foram suficientes para dizer o que isso ainda vai ser pra mim.

Acredito na troca de interações professor com aluno e vice-versa. Ambos caminham para o mesmo lado da construção do saber e aprender. Aprendi muito dentro dessa casa, tanto como aluno quanto professor, fazer parte dessa construção e organização coreográfica, mesmo sendo num espaço tão específico como de uma casa, sempre será uma experiência indiscutível e particular para todos os profissionais que estão na posição de mestres na Ribalta. (Anderson Batista)



Gostaria de compartilhar com você algo que tive a oportunidade de vivenciar na Ribalta e que trago na minha vida profissional até hoje, que são as ORAÇÕES realizadas ao final de cada aula. Eu lembro que a primeira vez foi quando ministrei uma aula de balé pra você, ao final uma das meninas, que hoje são moças (risos...), falou: "tia a senhora não vai fazer a oração?" E eu fiquei sem entender e perguntei: "Que oração?" Foi

quando me explicaram como funcionava aí meio sem jeito pedi que elas fizessem. Foi uma experiência maravilhosa que me emociona até de lembrar, meus olhos encheram de lágrimas e foi preciso me conter pra não deixar cair, com vergonha das crianças (risos...). No entanto, foi aí que senti nas palavras daquelas crianças que Deus estava presente naquele lugar, a partir daí entendi porque a Ribalta tinha tantas vitórias e era tão especial, pois era Deus que estava a frente de tudo. Passei a admirar aquele espaço que é muito mais que uma Escola de Dança. Hoje onde quer que eu dei aula, sempre ao terminar eu faço a oração ou uma das alunos(as) fazem e já conseguimos colher as bênçãos de Deus sobre nosso projeto, pois sei que tudo vem dele.

(Elene Pinheiro). (depoimento por e-mail).

REFORMA 2012 CASA-RIBALTA

