



Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte – ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES
Doutorado em Artes

LUIZA MONTEIRO E SOUZA

Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança

Belém-PA

2022



Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança





Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte – ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES
Doutorado em Artes

LUIZA MONTEIRO E SOUZA

Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança

Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes

Orientadora: Profa Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

Coorientadora no estágio bolsa-sanduíche: Profa Dra. Andrée Martin

Linha de pesquisa: Poéticas e Processos de atuação em Artes

Belém-PA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

Souza, Luiza Monteiro e.
Encantaria-corpo : processos de criação e poéticas em
dança / Luiza Monteiro E Souza. — 2022.
200 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação
em Artes, Belém, 2022.

1. Dança - Pará. 2. Encantaria-corpo. 3. Dança
imaneante. 4. Encantarias. 5. Imersão e Emersão. I.Título.

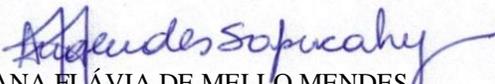
CDD 792.62



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

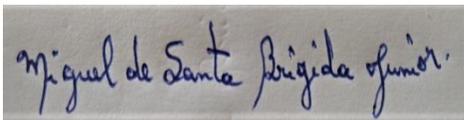
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dezessete (17) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Luiza Monteiro e Souza, intitulada: **ENCANTARIA-CORPO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E POÉTICAS EM DANÇA**, perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Flávia Mendes (Presidente); Maria dos Remédios de Brito (Examinador interno); Miguel de Santa Brígida Júnior (Examinador interno); Orlando Franco Maneschy (Examinador Interno); João de Jesus Paes Loureiro (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia Mendes, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, 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 PARA PUBLICAÇÃO. A banca ressalta a qualidade do texto destacando os procedimentos metodológicos e o formato do memorial analítico-descritivo de uma obra de arte.** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes 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 doutoranda. Belém-Pa, 17 de janeiro de 2022.


ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES



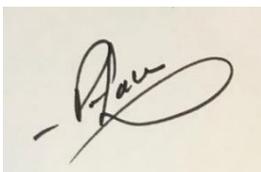
MARIA DOS REMEDIOS DE BRITO



MIGUEL DE SANTA BRIGIDA JUNIOR



ORLANDO FRANCO MANESCHY



JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO



LUIZA MONTEIRO E SOUZA

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

*Dedico este memorial ao meu filho Pedro, ao meu companheiro Feliciano Marques e
à minha mãe Fátima, minhas alegrias de sempre!*

*Dedico também à Companhia Moderna de Dança e aos que insistem na dança como forma
de tornar o mundo mais habitável.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pela saúde, pela força. Por encaminhar, nutrir e fortalecer minhas existências em dança.

Ao meu filho Pedro, por ser minha alegria, meu amor, minha força, por ser a melhor parte de mim. Minha companhia diária que dá luz e sentido às minhas existências. Te amo!

Ao meu companheiro Feliciano Marques, por acreditar sempre em mim, mais do que eu, pela sua poesia, seu companheirismo sensível, seu olhar cuidadoso, sua generosidade. Minha companhia diária que dá luz e sentido às minhas existências. Te amo!

À minha mãe Fátima, meu pai Luiz e minha irmã Lívia, família de luz, amor e amizade. Obrigada por sempre motivarem e acreditarem em meus sonhos dançantes! Amo vocês!

À Ana Flávia Mendes, Gláucio Sapucahy e Marlene Vianna, por me acolherem, me ensinarem, e compartilharem comigo as potências e riquezas de uma dança em companhia.

À Ana Flávia Mendes, orientadora desta pesquisa, mas também minha amiga, confidente, madrinha, comadre...muitas existências partilhamos juntas e por isso nossas danças se fazem juntas. Obrigada por tanto, mana!

À toda a Companhia Moderno de Dança, a de ontem, a de hoje e a de amanhã, eternos amores e melhores amizades habitantes de minhas danças. Agradeço pelas danças que dançamos, sonhamos, as que não conhecemos, mas pelas quais persistimos.

À Andreza Barroso, Feliciano Marques, Gleydyson Cardoso, Larissa Chaves, Lucas Costa, Luiza Braga, Paola Pinheiro, Robson Gomes, Thamirys Monteiro, Victor Azevedo, Williame Costa, grande elenco de artistas incríveis que estiveram junto a mim nesta jornada. Vocês acreditaram nas danças habitantes no invisível do corpo, em especial, no processo criativo de *Na Beira*. Amo vocês! Muito obrigada!

A Allyster Fagundes, Ângela Bouzan, Christian Perrotta, Edielson Shinohara, José Maria Bezerra, Karen Tavares, Patrícia Vasconcellos, artistas-parceiros(as) incríveis que participaram

dos processos criativos das poéticas em vídeo-dança desta pesquisa-criação. Uma honra ter vocês em minha dança.

À Danielle Cascaes, por sua amizade, seu olhar poético, seu carinho, sua dedicação, sua arte. Suas fotografias nos permitem tocar ainda mais nossas *encantarias-corpos*.

A Tarik Coelho, pela irmandade, humildade, cumplicidade e fidelidade em todos os momentos. Obrigada, irmão!

À Lara Souza, Aníbal Pacha e Frederico Aranda, agradeço pela partilha em arte de muitos anos e pela colaboração ímpar no processo de *Na Beira*. Gratidão.

À Universidade Federal do Pará, ao Instituto de Ciências da Arte e ao Programa de Pós-graduação em Artes, por investirem com muita competência e seriedade nas Artes em nosso país.

À Pró-reitoria de Pesquisa da UFPA, pela colaboração e suporte ao longo de todo o processo do doutorado sanduíche.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela oportunidade incrível da bolsa sanduíche no exterior.

Às mestras e mestres do Doutorado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que acreditam e investem amor, dedicação e tempo ao ensino das artes. Obrigada por contribuírem no fortalecimento das potências de minha pesquisa e nas potências das pesquisas em Artes no Norte do Brasil.

Às colegas fudências e aos colegas fudências da turma de 2017, pessoas-artistas incríveis com as quais compartilhei muitos conhecimentos e, sobretudo, muito amor, amizade e afeto, durante toda a jornada do doutorado. Muitas reverências a esta turma!

Aos membros componentes de minha banca de avaliação, Maria dos Remédios, Miguel Santa Brígida, Orlando Maneschky e João de Jesus Paes Loureiro, reverencio suas trajetórias e sou grata por aceitarem compartilhar comigo um pouco da minha.

Às queridas Líliam, Jaqueline e Larissa, profissionais da secretaria e biblioteca do PPGARTES. Mulheres incríveis sempre dispostas a ajudar com muita atenção e afeto.

À Andrée Martin, minha coorientadora do doutorado sanduíche no exterior. Mulher-artista-doutora quebecoise que acreditou em mim sem me conhecer, acolhendo minha dança

de forma muito sensível na cidade de Montréal. Sem ela o doutorado sanduíche seria impossível e esta pesquisa também. Minha eterna gratidão!

Às amigas, Alice Bourgasser, Angélique Poulin, Ariane Dubé-Lavigne, Élisabeth-Anne Dorléans, mulheres-artistas incríveis que deixaram-se afetar por minhas danças e fizeram de suas danças as minhas também, com muito amor, amizade, profissionalismo e respeito.

À todas as pessoas que me receberam na Université du Québec à Montréal, em especial no Département de Danse, profissionais muito humanos e afetuosos que me receberam de portas abertas.

Às colegas e aos colegas de turma das disciplinas que fiz em Montréal, obrigada pelas partilhas em arte.

À minha prima, Talita Gomes, pela revisão deste memorial e de tantos outros textos por mim já escritos. Seu talento e cuidado são sempre muito primorosos, precisos e cheios de afeto.

A cada momento, pessoa, espaço, coisa, energia, existência, que contribuiu para a realização deste memorial e das obras dele componentes.

Agradeço à você que lê, por acreditar no corpo, na poesia, na dança, no invisível.

Obrigada!

“O essencial é invisível aos olhos”

Antoine de Saint-Exupéry

RESUMO

A presente pesquisa-criação filia-se à linha de pesquisa Poéticas e Processos de atuação em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFPa). Seu objetivo principal é realizar experiências de imersão e emersão (EIEs) a partir do encontro entre a dança imanente (Mendes, 2010), as encantarias (Loureiro, 2008) e a noção de poesia (Cotê, 2014). Propondo-se a sublinhar interações teórico-artísticas emergentes do processo de criação, as EIEs são a metodologia da pesquisa de onde nascem os procedimentos de experimentação, criação e reflexão, assim como as próprias poéticas em dança. Os processos de criação artística tomam como inspiração os mundos mágicos submersos nos rios amazônicos: as encantarias, espécie de dimensão transcendental onde habitam os seres encantados poetizadores da existência desses rios. A ideia de uma profundidade encantada no rio encontra-se nesta pesquisa com a dança imanente, fundando como proposição teórico-prática principal a noção de *encantaria-corpo*, a qual fora aplicada junto ao coletivo Companhia Moderna de Dança, visando o estímulo de processos criativos. Os resultados da pesquisa são a obra cênica *Na Beira*, as vídeo-danças *Poesia Submersa*, *Vamos falar de poesia?*, *Nas águas do invisível*, *Onde estará o além das coisas?*, *Dar-se em Vertigem*, *Ecos das Entranhas* e *Seres de Si e*, ainda, este texto memorial.

Palavras-chave: encantaria-corpo, encantarias, dança imanente, corpo, poesia, experiências, imersão e emersão.

ABSTRACT

This research-creation is affiliated with the line of research Poetics and Processes of performance in Arts of the Graduate Program in Arts at the Federal University of Pará (PPGARTES/ICA/UFPA). Its main objective is to carry out immersion and emergence experiences (EIEs) based on the encounter between immanent dance (Mendes, 2010), “encantarias” (Loureiro, 2008) and the notion of poetry (Cotê, 2015). Proposing to underline theoretical-artistic interactions emerging from the creation process, the EIEs are the research methodology from which the procedures of experimentation, creation, reflection, as well as poetics in dance, are born. The processes of artistic creation take as inspiration the magical worlds submerged in Amazonian rivers: the “encantarias”, a kind of transcendental dimension where the enchanted beings who poetize the existence of these rivers live. The idea of an enchanted depth in the river is found in this research with the immanent dance, establishing as the main theoretical-practical proposition the notion of “*encantaria of the body*”, which had been applied together with the Companhia Moderna de Dança collective, aiming to stimulate creative processes. The research results are the scenic work *Na Beira*, the videodances *Poesia Submersa*, *Vamos falar de poesia?*, *Nas águas do invisível*, *Onde estará o além das coisas?*, *Dar-se em Vertigem*, *Ecos das Entranhas e Seres de Si* and this memorial text.

Keywords: encantaria-body, encantarias, immanent dance, body, poetry, experiences, immersion and emergence.

RESUMÉ

La présente recherche-création est liée à la ligne de recherche Poétiques et Processus d'actuation en Arts du Programme de Pos-graduation en Arts de l'Université Fédéral du Par  (PPGARTES/ICA/UFPA). Son objectif principal est effectuer des expériences d'immersion et d'émersion (*EIEs*)   partir de la rencontre entre la danse immanente (Mendes, 2010), les encantarias (Loureiro, 2008) et la notion de poésie (Cot , 2014). En proposant de souligner des interactions théorico-pratiques émergeants du processus de création, les *EIEs* sont la méthodologie de la recherche, d'où sont nés les procédures d'expérimentation, de création, et de réflexion, ainsi comme les poétiques mêmes en danse. Les processus de création artistique s'inspirent dans les mondes magiques submergés dans les fleuves amazoniens : les encantarias, une sorte de dimension transcendante où habitent les êtres enchantés qui po tisent l'existence de ces fleuves. L'idée d'une profondeur enchantée dans le fleuve se retrouve dans cette recherche avec la danse immanente, en produisant comme proposition théorico-pratique la notion d'encantaria-corps qui a été appliqué chez le collectif Companhia Moderno de Dança, en objectivant des processus créatifs. Les résultats de la recherche sont l'œuvre scénique *Na Beira*, les vidéo-danses *Poesia Submersa*, *Vamos falar de poesia?*, *Nas  guas do invisível*, *Onde estará o  l m das coisas?*, *Dar-se em Vertigem*, *Ecos das Entranhas*, *Seres de Si* et, encore, ce texte m morial.

Mots-cl s: encantaria-corps, encantarias, danse immanente, corps, poésie, expérience, immersion et  mersion.

SUMÁRIO

1. TRAJETÓRIAS ENCANTADAS : ENCONTROS, POESIAS E CAMINHOS.....	14
2. NAS PROFUNDEZAS DA PESQUISA.....	20
3. DO CORPO VISÍVEL AO CORPO INVISÍVEL: CORPO E DANÇA IMANENTE NAS <i>EIES</i>	30
4. DA ENCANTARIA DO RIO À <i>ENCANTARIA-CORPO</i> : A DIMENSÃO POÉTICA DO CORPO DANÇANTE.....	66
5. A POESIA NA <i>ENCANTARIA-CORPO</i> : À PROCURA DAS POTÊNCIAS POÉTICAS DO CORPO EM <i>EIES</i>	90
6. AS <i>EIES</i> : DA NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA AOS MERGULHOS NAS PROFUNDEZAS DA <i>ENCANTARIA-CORPO</i>	116
7. DEENCANTAR NO CORPO, NO GESTO E NA DANÇA: AS <i>EIES</i> EM 3 CAMADAS.....	152
8. DEENCANTAR NO CORPO.....	162
9. DEENCANTAR NO GESTO.....	186
10. DEENCANTAR NA DANÇA: POR POÉTICAS EM DANÇA NA <i>ENCANTARIA-CORPO</i>	198
REFERÊNCIAS.....	203
APÊNDICE A - UMA VISUALIDADE ENCANTADA: ELEMENTOS CÊNICOS DE <i>NA BEIRA</i> (FIGURINO, MAQUIAGEM, ADEREÇO DE CABEÇA E ILUMINAÇÃO CÊNICA).....	206

Trajetórias encantadas: encontros, poesias e caminhos

Início a escritura do memorial compartilhando brevemente algumas nuances da pesquisa-criação¹ ao longo de seus quatro anos e meio.

Ingressei no doutorado em agosto de 2017, na segunda turma do curso dentro do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES (ICA/UFPA).

Naquele momento, ainda não tinha definido tão bem qual seria meu objeto de pesquisa, no entanto, uma coisa era certa: seria um processo de criação em dança com a Companhia Moderna de Dança – CMD.

Os primeiros meses de estudo e disciplinas conduziram a escrita rumo ao contexto artístico da CMD, o que mais parecia uma espécie de mapeamento do contexto da pesquisa.

No ano de 2018, ingressei em uma disciplina optativa ministrada por João de Jesus Paes Loureiro. Conheci mais profundamente sua abordagem a respeito das encantarias dos rios da Amazônia. Encantei-me. Encontrava o “filão” da pesquisa (como diria a professora Wlad Lima).

A partir de então, as encantarias dos rios passaram a cruzar minhas práticas artísticas em dança imanente com a CMD, tornando-se um dos principais impulsionadores dos desdobramentos de meus estudos.

No segundo semestre de 2018 e primeiro de 2019, dedicamos-nos a experimentar, criar e refletir, imersos em proposições de pesquisa na relação corpo-dança-encantaria-poesia. Este período teve como resultados o espetáculo cênico *Na Beira* e a primeira versão do texto memorial para a qualificação, ocorrida em julho de 2019.

Na Beira marca o meio da pesquisa. Marca um momento em que eu e mais nove intérpretes-criadores(as) da CMD mergulhamos em nossas *encantarias-corpos* e apresentamos existências poetizadas de nós em forma de dança.

Na Beira é presença. *Na Beira* é poesia.

Mas nada está na beira. Está no fundo.

¹ Ao longo do memorial, alterno a escrita do termo pesquisa com o de pesquisa-criação. A utilização deste segundo busca enfatizar no texto que os estudos desenvolvidos abordam uma pesquisa que é criação, isto é, não se trata apenas de pesquisar sobre algo, mas de fazer este algo surgir, nascer, aparecer, no próprio ato de pesquisar.

Na Beira é a primeira poética das oito desta pesquisa-criação, sendo um trabalho totalmente coletivo, com a participação de muitas, muitas mãos, muitas carnes, muitos corpos, muitas poesias, muitas encantarias...

Apesar da poética acima citada ter surgido de mergulhos muito profundos, atrevo-me a refletir que, enquanto etapa de pesquisa, talvez esta pesquisadora ainda estivesse na beira, preparando-se para ir às profundezas de si, preparando-se para novos mergulhos.

Mergulhos um pouco mais solitários, mas nunca sozinhos.

Era o momento de, pela primeira vez, ser CMD em outro espaço-tempo, com outras pessoas.

Em janeiro de 2019 fui contemplada com uma bolsa sanduíche pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior - CAPES. Assim, após a qualificação, em setembro de 2019 parti para o doutorado sanduíche na cidade de Montréal, na província do Québec, no Canadá.

Fui à Montréal com meus amores. Meu filho Pedro e meu companheiro Feliciano. Melhores companhias impossível!

Andrée Martin é a mulher-artista-pesquisadora que me acolheu na Université du Québec à Montréal - UQAM. Andrée é minha coorientadora e apostou em mim duas vezes.

A primeira, antes mesmo de me conhecer, aceitou ser minha coorientadora tendo em mãos apenas uma carta de intenção. Posteriormente, após minha chegada no Canadá, acolheu-me no processo de criação que dirigia, integrando-me como intérprete-criadora da obra *L-Libération* desde seu início.

Em conversa com Andrée, mencionei o fato de ter me aceito como um ato de coragem, pois eu havia acabado de chegar e ela não tinha como saber se eu me adaptaria ao processo, se “funcionaria” dentro do trabalho. Ela me respondeu que, a priori, eu participaria como ouvinte. Ficaria observando os encontros, fazendo algumas práticas. Porém, disse que mudou de ideia quando me viu dançar em uma das práticas do projeto, e confessou-me: “Quando lhe vi dançar, eu sabia que ia dar certo”.

Emocionei-me com este relato. Andrée Martin sentiu em minha dança a poesia que habitava meu corpo.

Nossos primeiros contatos e conversas via email sempre foram muito calorosos, cheios de carinho e muita afinidade, apesar de não nos conhecermos (na véspera de meu retorno à Belém, fiquei sabendo que Andrée é canceriana, como eu, nascida no dia 13 de julho, dia do aniversário de minha avó materna. Coincidência? Acho que não).

Meu plano de estudos para o período do doutorado previa participação em disciplinas, em eventos, no projeto de pesquisa da coorientadora, laboratórios de experimentação, criação de obras cênicas, pesquisa bibliográfica etc.

De todas essas atividades, gostaria de ressaltar três.

A primeira delas foram as experiências de pesquisa e ensaio nos estúdios práticos da UQAM. Tive completa liberdade para reservar dias e horários de ensaio e, individualmente ou ou sob a direção de meu marido Feliciano, eu experimentava um pouco mais minhas percepções na relação corpo-dança-encantaria-poesia. Muitos processos. Muitas criações. Muitas reflexões nasceram naquelas salas.

A segunda atividade é a criação de poéticas. Inicialmente, eu pensava em criar solos ou duos com o Feliciano para apresentar durante o período de estadia em Montréal. Com a chegada da pandemia, o que seria cênico e presencial redimensionou-se para formatos em vídeo. Chegava a hora de aproximar-me um pouco mais deste universo tão desconhecido e distante de minhas experiências artísticas até aquele momento.

Feliciano e eu passamos a pesquisar e amadurecer a linguagem da vídeo-dança como caminho para experimentarmos e compartilharmos com o público as questões da pesquisa-criação, mas também, como estratégia para conhecer, habitar, amar, existir, nas belezas e encantos daquela cidade repleta de poesia.

Feliciano era meu parceiro. Era minha companhia. Minha CMD. Ele foi fundamental para que eu pudesse sair da beira e mergulhar em mim. Juntos produzimos em Montréal seis vídeo-danças da pesquisa: *Poesia Submersa*; *Vamos falar de poesia?*; *Nas águas do invisível*; *Onde estará o além das coisas?*; *Dar-se em Vertigem*; *Ecos das Entranhas*.

O terceiro e último destaque refere-se à participação no projeto de pesquisa de Andrée Martin, o “Abécédaire du corps dansant” (Abecedário do corpo dançante) no Laboratoire d’Arts Vivants (Laboratório de Artes Vivas, uma espécie de teatro experimental

com camarim, equipamento de luz, plateia, palco, equipamento de som etc.) no coração do Département de Danse da UQAM.

Minhas expectativas em relação ao projeto faziam-me pensar que compunha-se de encontros com produção teórica e poucos momentos práticos.

Enganei-me profundamente.

O projeto era uma pesquisa-criação financiada pelo governo do Québec que iniciava em setembro de 2019 seu terceiro ano de execução, o qual previa o desenvolvimento de um novo processo visando a criação e encenação de um espetáculo cênico, mais tarde intitulado de *L-Libération*.

O projeto contava com a direção de Andrée, um elenco de quatro mulheres-artistas, Alice, Angélique, Ariane e Élisabeth-Anne, que estavam juntas ali há 2 anos, além de outros artistas-pesquisadores que foram participando do processo na medida em que ele desenvolvia-se (iluminador, sonoplasta, figurinista etc.).

Cheguei a Montréal imaginando que iria dançar com Feliciano ou sozinha. Nunca imaginei ter o privilégio de ingressar em um coletivo para vivenciar um processo de criação do início ao fim. Para mim foi um dos grandes mergulhos que fiz nesse período.

Encontrei, no Canadá, minha CMD.

O trabalho desenvolvido em *L-Libération* conectava-se de todas as formas possíveis e imagináveis com minhas crenças, aspirações e experiências em dança. Incríveis as confluências. Incríveis as conexões. Partilhas de um ano e três meses construídas nas profundezas do meu corpo.

L-Libération marca artisticamente minha estadia no doutorado sanduíche. Por conta da participação neste processo, Andrée solicitou que eu prorrogasse por três meses o período de permanência em Montréal, a fim de que pudesse estreiar e apresentar temporadas da obra.

Penso que esta obra seria minha poética de número nove, pois nela me permiti mergulhar ainda mais em busca de danças no invisível do corpo, como também manter viva a experiência de fazer arte em coletivo.

Iniciei em *Na Beira*, passei por *Poesia Submersa*, *Vamos falar de poesia?*, *Nas águas do invisível*, *Onde estará o além das coisas?*, *Dar-se em Vertigem*, *Ecos das Entranhas* e *L-Libération* e chego a Belém em novembro de 2020 disposta a continuar as investigações em dança conectadas ao universo da vídeo-dança.

Assim, em 2021, nasce a oitava poética, a obra *Seres de Si*.

A poética marca o fechamento do ciclo de criação das obras da pesquisa, trazendo as experimentações da relação corpo-dança-encantaria-poesia² para a natureza amazônica presente na praia do Marahú, na ilha de Mosqueiro, região metropolitana de Belém do Pará.

Diante deste breve relato dos quatro anos e meio de uma trajetória encantada, diria que a pesquisa-criação tratada neste memorial se dá como os mergulhos que fazemos nas águas dos rios, dos mares. Mergulhos de idas e vindas do corpo em si mesmo e em suas relações.

Vai-se até as profundezas e retorna-se para a superfície...

Movimento contínuo.

Encantarias-corpos que geram *corpos-encantarias* que geram *encantarias-corpos* que geram *corpos-encantarias*...

² Corpo-dança-encantaria-poesia aparecem entrelaçadas nesta proposição, pois são as noções principais de toda a pesquisa-criação, isto é, inspiram o surgimento dos processos e poéticas nela tratados. Ao longo do memorial cada uma das noções será abordada a fim de apresentar os principais aspectos utilizados na pesquisa.

Linha do tempo das poéticas da pesquisa

A vertical timeline showing the dates of various research poetics. Each entry consists of a colored rounded rectangle on the left containing the title and a lighter, semi-transparent rounded rectangle on the right containing the date. The titles are in italics.

<i>Na Beira</i>	07 de julho de 2019
<i>Poesia Submersa</i>	24 de novembro de 2019
<i>Vamos falar de Poesia?</i>	29 de março de 2020
<i>Nas águas do invisível</i>	31 de maio de 2020
<i>Onde estará o além das coisas?</i>	21 de junho de 2020
<i>Dar-se em vertigem</i>	28 de junho de 2020
<i>Ecos das Entranhas</i>	26 de julho de 2020
<i>Seres de Si</i>	31 de julho de 2021



Nas profundezas da pesquisa



Na Beira é um mergulho nas profundezas que habitam em cada um de nós. Um convite ao contato com uma experiência cênica impregnada de absurdo, encantamento, mistério, magia e transe. (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE e assista a obra *Na Beira* em vídeo

O presente memorial aborda o processo de pesquisa em artes composto da obra cênica *Na Beira* e das vídeo-danças *Poesia Submersa; Vamos falar de poesia?; Nas águas do invisível; Onde estará o além das coisas?; Dar-se em Vertigem; Ecos das Entranhas e Seres de Si*. Estas poéticas realizaram-se junto à Companhia Moderna de Dança – CMD (Belém/PA), de 2018 a 2021.

Em novembro de 2002, fui uma das fundadoras do coletivo CMD. Atuo no grupo como intérprete-criadora e diretora artística. A trajetória de mais de 18 anos em companhia me fez desenvolver esta pesquisa-criação junto aos criadores e criadoras da CMD.

Desde sua fundação, a companhia desenvolve processos criativos cuja característica principal é o interesse na investigação de movimentos próprios ao corpo dançante. Trata-se quase sempre de oferecer ao corpo estímulos que lhe possibilitem buscar diferentes modos de criar suas danças.

Nos valores de sua práxis, a CMD compreende que qualquer coisa pode vir a ser dança e que essa coisa criada vem eminentemente do(a) artista criador(a). Esses valores são uns dos mais caros ao coletivo, porque localizam o fazer do artista no poder criativo do próprio corpo. Desse modo, dificilmente trabalhamos com gestos, códigos, estruturas de movimento, recorrentes e preestabelecidos como dança na cultura ocidental.

Exploramos, sobretudo, a capacidade criativa do corpo em busca de suas danças imanentes (Mendes, 2010). Jogamos o jogo da liberdade criativa, visando a abertura do(a) criador(a) às experiências idiossincráticas em cada processo. Acreditamos que a coisa a ser criada está sempre incorporada ao corpo.

Com efeito, a presente pesquisa-criação emaranha-se no contexto artístico do coletivo supracitado, propondo processos criativos que, em linhas gerais, emergiram no cruzamento da práxis da dança imanente (Mendes, 2010), com a noção de encantarias (Loureiro, 2008) e a noção de poesia (Côté, 2014).

De acordo com o imaginário amazônico, as águas turvas e barrentas dos rios criam em suas profundezas uma espécie de dimensão transcendental. Chamada de encantarias, essa dimensão é o lugar onde habitam seres poetizadores da existência ordinária e cotidiana dos rios (Loureiro, 2008).

Inspirados(as) nesse contexto, por meio da aplicação desta pesquisa-criação, os(as) artistas da CMD foram provocados(as) a experimentar processos criativos a partir de algumas ideias-força³ nascidas do contexto conceitual evocado pela noção de encantarias: visível e invisível; superfície e profundidade; interior e exterior; dentre outras.

As ideias-força funcionaram como metáforas-paradoxos relativos à superfície e à dimensão encantada submersa nos rios amazônicos, tendo sido aplicadas nos processos de criação para provocar os corpos dançantes a ir ao encontro de suas encantarias.

Nessa conjuntura, as poéticas da pesquisa apresentam as encantarias (particulares e coletivas), emergidas nos mergulhos de cada corpo em si, a partir da metodologia proposta: *as experiências de imersão e emersão – EIEs*.

As *EIEs* são experiências compostas de dispositivos imersivos para provocar momentos em que os criadores(as) experimentassem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores, utilizando como motriz para o estímulo da conexão corpo e encantarias a ideia de *encantaria-corpo*, noção principal desta pesquisa.

As *EIEs* compreenderam etapas de experimentação, criação, maturação e apresentações (presenciais e/ou virtuais) das obras. Foram elaboradas no intuito de convidar o corpo dançante a mergulhar nas profundezas de si. Inspiraram-se na metáfora do corpo como um rio, sugerindo que o(a) criador(a) experimentasse, refletisse e performasse o corpo (em processo e em cena) habitado por um universo poético, uma dimensão encantada, onde fecunda-se a poesia geradora de sua dança, de seu gesto.

O objetivo principal das *EIEs* foi sensibilizar os corpos para acessos atentos e presentes às profundezas corporais, de forma a gerar, assim, novas possibilidades de sentir, conhecer, criar e existir por meio do movimento, do corpo e da dança, em processo de criação.

Ressalta-se que as *EIEs* não buscaram como inspiração direta os seres encantados dos rios, componentes do imaginário da cultura amazônica, a exemplo da lara, da Boiúna, do Boto, da Cobra Grande, dentre outros. Em uma outra perspectiva, as encantarias tratadas nesta pesquisa fazem referência aos corpos dos próprios sujeitos criadores.

³ Em linhas gerais, as ideias-forças são palavras relativas ao universo da pesquisa, as quais são capazes de gerar movimento, inspiração, força e potência, no desenvolvimento do processo criativo em suas diferentes etapas.

Os dispositivos imersivos das *EIEs* partiram, então, do universo conceitual das encantarias dos rios presente na abordagem de Loureiro, de forma a aplicá-lo como lente para o desenvolvimento de uma práxis em dança particular à esta pesquisa-criação, a qual reconhece o corpo dançante na sua relação com a *encantaria-corpo*.

Todas as experiências e poéticas resultantes do processo partiram do corpo e a ele retornaram como busca infinita e desconhecida das forças poéticas nele existentes, as quais evocamos como potências geradoras de existências poetizadas por meio do nascimento e morte de suas danças.

Com efeito, as danças imanentes emergentes ao longo do processo da pesquisa foram manifestações das forças poéticas habitantes nas *encantarias-corpos* dos(as) criadores(as).

A seguir, apresentamos um esquema com os principais conceitos, noções, autores(as) e referências da pesquisa-criação. Nele, centralizamos a noção de *encantaria-corpo* como elemento disparador dos processos e poéticas desta investigação em dança, orbitada por noções e conceitos que lhe foram caros ao longo de todo o processo e provocadores de encontros profícuos à construção das obras.

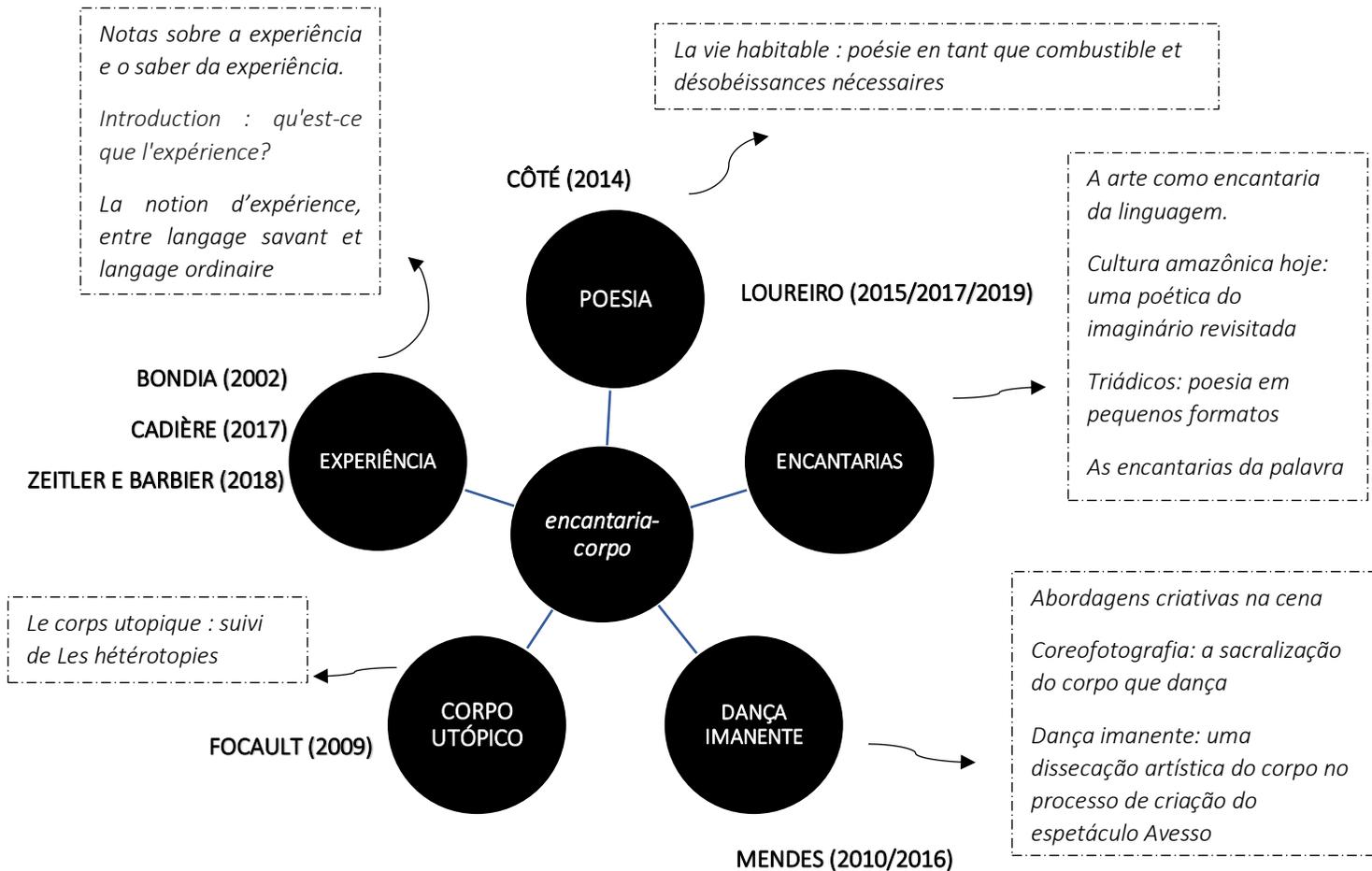
Não há uma organização, tampouco hierarquização, entre os elementos do esquema. No entanto, ensaiamos abaixo breve resumo acerca dos agenciamentos entre si.

Como dito anteriormente, a dança imanente e as encantarias são elementos presentes na origem desta investigação. A partir das duas noções, buscou-se aproximação com as demais abordagens no intuito de provocar o corpo a experimentar-se, sensibilizar-se e a (re)criar-se.

Desse modo, também se aproximam da pesquisa a noção de corpo utópico, de poesia e de experiência⁴. Todos esses aspectos foram aplicados para gerar contextos criativos em dança capazes de possibilitar a sensibilização do corpo em relação a si mesmo no âmbito da experimentação de seus gestos, suas danças, a partir de suas poesias interiores.

Dito isto, segue o esquema ilustrativo desses agenciamentos. Ele compreende os conceitos e noções principais, assim como os(as) autores(as) e suas referências utilizadas no memorial.

⁴ Estes e outros conceitos e noções serão aprofundados ao longo do memorial.



Esquema 1: Mapa de conceitos, autores e referências
 Fonte: A autora

A pesquisa-criação interage com os conceitos e noções principais destacados no esquema acima por meio dos aspectos descritos a seguir :

CORPO UTÓPICO {
 Visível e invisível
 Interior e exterior
 Superfície e profundidade

ENCANTARIAS {
 Zona transcendental imersa
 Realidade mágica, encantada, poética
 Lugar onde habitam os seres encantados, espaço imaginário

POESIA {
Poiêsis
 Força criadora
 Potencial poético

DANÇA IMANENTE {
 Práxis artística
 Dança do corpo
 Multiplicidade do corpo em dança

EXPERIÊNCIA {
 Mergulho
 Imersão e emersão
 Dissecação artística do corpo

Considerando os esquemas acima, levantamos a problemática da pesquisa : Quais cruzamentos artístico-conceituais emergem de processos e obras cuja abordagem principal é a noção de *encantaria-corpo*?

Como hipótese, acreditamos que processos de criação em dança nas entranhas de *encantarias-corpos* despertam novas formas de sensibilização e acesso ao corpo, aos gestos, às danças, as quais são sentidas e experimentadas em contatos sutis e atentos às realidades mágicas das profundezas corporais.

Importante destacar que a pesquisa se constrói também a partir dos testemunhos dos seus fazedores e suas fazedoras: os(as) criadores(as) e os(as) espectadores(as) das obras. Esses testemunhos são relatos emitidos em meio às *EIEs* de toda a pesquisa-criação. Foram recolhidos através de registros em áudio ou registros escritos.

Os testemunhos são fontes primeiras dos processos e poéticas. Corroboram a construção do presente memorial e instauram redes sutis entre o tempo presente e o tempo passado de todas as experiências vividas. Ademais, permitem tecer este memorial como um espaço de escritura coletiva.

Os testemunhos encontram-se presentes em toda a tessitura do texto. Optamos por localizá-los na escrita em uma espécie de camada submersa, uma vez que reúnem impressões, sensações, reflexões, que, sob nosso ponto de vista, fazem parte de dimensões mais íntimas e veladas dos processos e das poéticas da pesquisa. Isto é, habitam as profundezas.

A escolha de localizar os testemunhos em camadas submersas do memorial trazem também para a escrita o jogo com as ideias-força do processo (visível/invisível, superfície/profundezas...), como forma de propor caminhos de escritura em dança emergidos das práxis da própria pesquisa-criação.

Os testemunhos dividem-se em três categorias: testemunhos sensíveis, testemunhos em experiência e testemunhos dos espectadores(as).

A primeira categoria reúne relatos de ordem predominantemente reflexiva, elaborados a partir dos conceitos, noções e práticas da pesquisa. São de cunho analítico e abordam de maneira mais teórica as obras e seus processos.

A segunda compõe-se de testemunhos emitidos durante ou após a realização de *EIEs*. Revelam questões mais intuitivas do que a primeira categoria. Expressam sensações, percepções e mundos imaginados, frutos das experiências dos corpos.

Por fim, os testemunhos dos(as) espectadores(as) são impressões, percepções e sensações, no momento de fruição das obras da pesquisa.

Em face do exposto, convidamos o(a) leitor(a) a mergulhar nas profundezas do memorial, para acessar por entre palavras, imagens, vídeos, em camadas superficiais ou submersas, detalhes dos processos e poéticas de uma pesquisa-criação entranhada na *encantaria-corpo* como inspiração para (re)invertarmos o mundo a partir de novos modos de existir em dança.



Do corpo visível ao corpo invisível: corpo e dança imanente nas *EIEs*



Poesia Submersa parte da ideia de encantaria-corpo, lugar submerso onde habita a poesia que dá vida à dança que emerge do corpo criador. O que é a poesia do corpo e onde ela habita? Como ela torna-se sensível e visível por meio da dança? (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE
e assista a obra *Poesia Submersa*

O ponto central dos processos criativos da pesquisa é o diálogo do corpo consigo mesmo no que tange à experimentação de sua dimensão poética, aqui nomeada de *encantaria-corpo*.

Na gestação de todas as obras, a rede corpo-encantaria-dança-poesia suscitou diferentes possibilidades de criação, as quais veremos entremeadas ao longo do memorial.

Importante salientar que o processo se deu por meio de investigação criativa da dimensão invisível do corpo como abrigo de infinitas danças imanentes, por virem: gestos e danças escondidos, em fase embrionária, os quais precisa-se procurar para tornarem-se sensíveis e visíveis ao corpo e ao outro.

Com efeito, os processos de criação provocaram os(as) criadores(as) a mergulharem nas profundezas de si. Nessas profundezas instaurava-se o contato com forças poéticas sensibilizadoras do corpo, as quais promoviam diferentes formas desse apresentar-se por meio da superfície corporal. Assim, múltiplas possibilidades de movimento, de corpo e de dança, foram convocadas durante a pesquisa-criação.

No que diz respeito a noção de corpo para pesquisa, este dialoga sobremaneira com a ideia de um corpo dançante como o corpo utópico de Foucault, o qual

(...) ne se laisse pas réduire si facilement. Il a, après tout, lui-même, ses ressources propres de fantastique; il en possède, lui aussi, des lieux sans lieu et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme, que le tombeau, que l'enchantement des magiciens. Il a ses caves et ses greniers, il a ses séjours obscurs, il a ses plages lumineuses. (FOUCAULT, 2009, p. 12).

(...) não se deixa reduzir tão facilmente. Ele tem, após tudo, ele mesmo, seus **recursos próprios de fantástico**; ele também possui lugares sem lugares e **lugares mais profundos**, ainda mais obstinados que a alma, que a tumba, que o encantamento dos mágicos. Ele tem suas **cavernas** e seus **sótãos**, ele tem suas **salas obscuras**, ele tem suas **praias luminosas**. (FOUCAULT, 2009, p. 12, tradução nossa, ênfase minha).

Em diálogo com as cavernas, sótãos, salas obscuras e lugares profundos ressaltados a partir da citação de Foucault, destacaremos duas experiências ocorridas no processo criativo de *Na Beira: o Laboratório de experiência háptica* e *O corpo em órbita de si*.

O *Laboratório de experiência háptica* foi proposto pela artista e pesquisadora da área da iluminação, Iara Souza.

lara propôs um laboratório cujo objetivo principal era ampliar a relação dos(as) criadores(as) com os elementos cênicos presentes em *Na Beira*, provocando estados de corpo a partir da ausência da visão e estimulando em cada um(a) percepções outras do corpo, do espaço e dos objetos cênicos. Acerca da noção de háptico, lara comenta:

O háptico é nosso sistema de locomoção. Grosso modo, **nosso sistema de deslocamento e de percepção do mundo**. Ele inclui a visão, o tocar, todos os mecanismos possíveis e imagináveis. O que temos de mais evidente, que é mais trabalhado, é o sentido da visão. É por esta razão que a filosofia, a história, trabalham com as metáforas de esclarecer, visar, jogar a luz...É complicado porque tudo o que utilizamos está ligado ao sentido da visão, em sua relação com a razão e a verdade. Eu encontrei em Deleuze et Guattari, mais que uma proposição, eles instigam, na perspectiva de como seria se tentássemos mudar a metáfora da visão para o toque. Uma coisa difícil. **Buscar o toque e colocar a visão de lado**. Eu fui investigar uma coisa que era a **ligação do corpo com os objetos**. Eu descobri que o que estou fazendo tem uma relação com o toque. Ou seja, passei um ano experimentando exercícios, o que tem uma relação de devolver para nós a relação com o háptico, mas não com a visão, mas com o **sentido da pele**. O que nos deixa caminhar em casa sem nos batermos. Nos deslocarmos e nos mexermos, mas que não são os olhos, porque não há tempo para eles verem, **é a pele que está conectada com todas as coisas. Principalmente na cena**. (Depoimento concedido em março de 2019, ênfase minha).

A abordagem da artista foi aplicada por meio de exercícios que favoreceram a descoberta de movimentos enraizados na superfície da pele em contato com o interior do corpo; submerso nessa superfície.

Os corpos foram instigados a descobrir modos de mover não guiados pela visão; rumo a uma visualidade, nas palavras de lara, “que não é distinta do corpo que a constrói “. A seguir, imagens do laboratório aplicado, seguido do testemunho sensível da intérprete-criadora Andreza Barroso.



Imagem 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12: Laboratório háptico
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Pois dançar, na perspectiva da dança imanente, requer uma força, um poder individual. Uma autonomia diante do seu fazer, então é um ato de responsabilidade com as suas entranhas, com o que você precisa, com o que você necessita”
(Andreza Barroso).

Outro momento bastante interessante acerca da provocação dos lugares profundos do corpo foi uma *EIE* conduzida pelo intérprete-criador da CMD, Robson Gomes.

O artista aplicou a experiência intitulada *O corpo em órbita de si: conscientização e sensibilização do corpo nu/Corpo-universo ou Corpo [como] universo*, utilizando como dispositivo imersivo um imenso tecido preto abaixo do qual os(as) intérpretes-criadores(as) experimentavam a escuridão como provocadora de um contato mais íntimo consigo e com os demais corpos.

O dispositivo era estímulo sensibilizador da percepção dos corpos para que o movimento fosse gerado. A experiência aconteceu no processo, assim como tornou-se cena de *Na Beira*. A respeito dessa proposição, Robson narra:

Buraco negro ou branco? Apenas porque eu nunca o vi significa que ele não existe? O que existe dentro de um buraco negro? **Sair, ir para fora, retornar?** Onde dar ênfase? Aproveitar o vazio como espaço dedicado à imaginação. O vazio um nada. Desafiar a elevação do pensamento e **a importância do corpo. Lugar de tudo, de todas as possibilidades. Lugar de nada, de nenhuma possibilidade.** No escuro, **experimentar individualmente um contato com o tecido e se transportar de maneira sensível para uma outra dimensão, um lugar íntimo de presença pura onde não existe nada além de si mesmo.** Às vezes presente no interior e no exterior do buraco negro, este lugar seria imanente? Servir-se do ambiente e dos tecidos escuros (Depoimento concedido em abril de 2019, ênfase minha).

As imagens a seguir compõem registros do momento da *EIE* e da cena com o tecido no espetáculo, respectivamente. Após as imagens, temos o testemunho sensível do intérprete-criador Gleydyson Cardoso acerca da experiência no processo e enquanto solista que performa com o tecido em *Na Beira*.



Imagem 13, 14 – *EIE – O corpo em órbita de si*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 15 – *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna

“Dentre tantos laboratórios realizados no processo de construção do espetáculo Na beira, a proposta do Robson Gomes, ao propor uma cena em que deveria mergulhar em um rio imaginário traduzido sob a forma de um tecido marrom, me fez construir uma dança a partir do invisível para mim enquanto criador da dança, e ia criando formas que eram possíveis de ser vistas pelos espectadores da cena. As induções para criar uma dança mergulhado por um tecido, veio, à priori, com a história de vida dele, um pequeno garoto que gostava de brincar e se aventurar no rio, em Igarapé-Miri. A partir disso, tentei buscar outras referências, tais como: minha própria infância nos momentos em contato com a água, as possibilidades que o tecido me proporcionava e criar uma corpografia interior, coberto pelo tecido, no caso, que por vezes me dava a ideia do que estava sendo criado corporalmente, mas no aspecto estético, da forma propriamente dita, não era possível ter essa dimensão do que o eu entregava como resultado, como mencionado acima, o público era que via essas formas ou disformidades do corpo junto ao tecido. Os deslocamentos com o tecido, exigiam, por ora, uma dinâmica diferente daquela de quando estava parado, pois era necessário seguir um ‘caminho’, fazer com que esse rio ‘desaguasse na cena’, isso disparava gatilhos de redobrar a atenção em relação à direção, se estava no centro, se tendenciava mais para um lado do palco a outro, da dança em si, na utilização dos níveis na cena, se estava numa crescente na dança ou não, um conglomerado de situações em que todos os sentidos precisavam estar aguçados, principalmente o auditivo, já que a iluminação foi projetada com um ar de misticidade para dar mais profundidade na cena” (Gleydyson Cardoso).

Percebe-se que as experiências supracitadas, juntamente com as imagens e relato, corroboram com a ideia de que os sujeitos da pesquisa experimentassem suas realidades corporais encantadas, disponibilizando-se a perceberem seus *“recursos próprios de fantástico, seus lugares mais profundos, suas cavernas, seus sótãos, suas salas obscuras, suas praias luminosas”*, como no corpo utópico sugerido por Foucault (2009).

Ser utópico, em certa medida, é suscitar o devir, o inacabado, o jogo do corpo em constante transformação e criação, tendo em conta o reconhecimento da instabilidade de sua presença e modos de existir no mundo.

Propiciar atmosferas de criação em dança inspiradas na utopia do corpo vem sendo cada vez mais presente e um dos desafios da contemporaneidade. Acerca dessa questão, Martin discorre:

Le danseur cherche à faire de son corps quelque chose qui n'existe pas; ou qui n'existe pas encore. Pendant qu'il ne danse pas, la danse – sa danse, cette danse qu'il s'efforce à chercher – n'existera pas. En fait, il passera sa vie à la perdre et à la trouver, à la découvrir. Il est donc le porteur d'espoir (mais aussi de désespoir) et d'utopie, de fantaisie(s) et de rêve, d'angoisse et de désir, mais aussi de folie. C'est, à mon sens, ce que l'incite à travailler, à explorer et à expérimenter, à avancer, à constamment regarder plus loin; voir dans le rêve son corps le précéder, le surprendre, l'enchanter et l'impressionner. Pas comme un délire, mais un désir; intense, nourri par le quotidien. Corporellement se réinventer, se découvrir à chaque instant; plaisir absolu. Corps fantôme et fantastique, relaxé et contrôlé, naturel, sans résistance, se laissant guider par la demande et la société. (MARTIN, 2011, p. 18-19).

O dançarino procura fazer de seu corpo algo que não existe; ou que ainda não existe. Enquanto ele não dança, a dança – sua dança, essa dança que ele se esforça a procurar – não existirá. A propósito, ele passará sua vida a perdê-la e a encontrá-la. Então, ele é **portador de esperança** (mas também de desesperança) e **de utopia, de fantasia(s) e de sonho, de ansiedade e de desejo**, mas também **de loucura**. É isso, a meu ver, que lhe incita a trabalhar, a explorar e experimentar, a avançar, a constantemente olhar mais longe; ver no sonho seu corpo lhe preceder, lhe surpreender, lhe encantar e lhe impressionar. Não como um delírio, mas um desejo; intenso, nutrido pelo cotidiano. Corporalmente, se reinventar, se descobrir a cada instante, prazer absoluto. **Corpo fantasma e fantástico, relaxado e controlado, natural, sem resistência**, se deixando guiar pela demanda e pela sociedade. (MARTIN, 2011, p. 18-19, tradução nossa, ênfase minha).

No sentido de “procurar fazer de seu corpo algo que não existe” foi que rumamos nas experiências desta pesquisa-criação, a fim de que estivéssemos disponíveis para o

(des)encontro, para a busca de (in)existências, de mortes e nascimentos, de fantasias, de sonhos, de desejos, de loucuras... Conhecer e desconhecer. Encontrar e desencontrar.

Jogando com esta ambiência, seguem imagens de *Onde estará o além das coisas?* e *Dar-se em Vertigem*, respectivamente, as quais apresentam na superfície do memorial expressões poéticas de *corpos-encantarias* imersos nos devaneios e utopias de si.

Na sequência, na camada submersa, um testemunho sensível da intérprete-criadora Paola Pinheiro, acerca da morte do corpo, coaduna e revela outras nuances dessas relações na perspectiva da criadora.



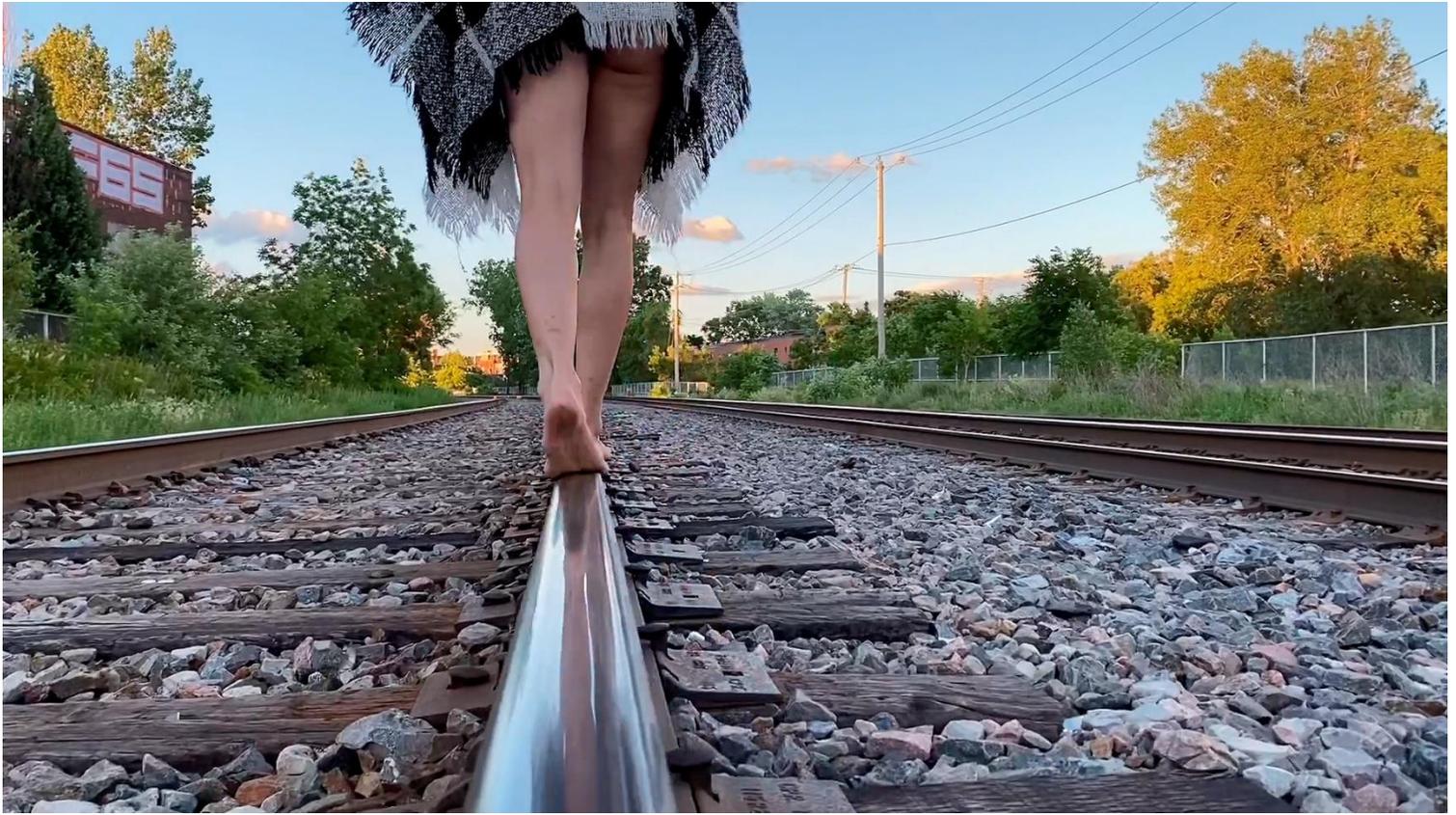


Imagem 16 e 17: *Onde estará o além das coisas?*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 18 e 19: *Dar-se em Vertigem*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

*“A morte talvez não seja ruim
Quem disse que ela é o fim?
Não vê o que vejo em mim.
Em busca pela morte do corpo
É assim que me encontro
Desejo de morrer pra poder sentir
Pra nascer
Coisa outra
Estar na beira é estar numa linha tênue
Entre vida e morte
Entre ser ou não ser
Esse que não significa desaparecer
E sim entender o tudo e o nada do universo
Do corpo
Só os corajosos se jogam nesse precipício
Do movimento
Eu ainda estou na beira
Com medo de me jogar
Sem saber o que vou encontrar
E pior, com medo de me decepcionar
Os outros
Não a mim
Pois a eles parece que me devo
E para mim não sobra nada além dos olhos
Esses que são incapazes de mentir
A beleza de pular desse precipício não é
Aparente
É transcendente
Está no corpo morto
Corpo entregue” (Paola Pinheiro).*

Importante ressaltar que comungávamos com a compreensão de processo cujos corpos não estavam localizados em polaridades, mas sim, corpos que se reconheciam em espaços vazios, disponíveis à criação, agindo nas lacunas, no entre, nem totalmente conhecidos, nem totalmente desconhecidos. Corpos que, ao chegarem, escapavam a si mesmos durante a criação. Corpos capazes de abandonarem-se em versões escondidas e obscuras de si para emergir outros modos de fazer e ser suas danças.

Fazendo eco a essas questões, as relações visível e invisível, interior e exterior, superfície e profundidade, aparente e oculto, conhecido e desconhecido, foram então algumas das metáforas-paradoxos motrizes do processo. Coadunava-se com a dialética da presença do corpo no mundo, o qual se faz e refaz a todo instante, compondo-se de passagens, mudanças, transições.

Cada processo gerou as condições necessárias para que os sujeitos se permitissem sentir, perceber e acolher as instabilidades de forças interiores ao invés de experimentarem-se como estruturas rígidas e invariáveis, isto pois, para nós « *Loin d'être l'émanation d'un corps-sujet homogène et identique, la production artistique est la déconstruction et le dévoilement de sa matérialité sensible, instable et aléatoire* » (BERNARD, 2001, p. 21). « *Longe de ser a emanção de um corpo-sujeito homogêneo e idêntico, a produção artística é a desconstrução e o desvelamento de sua matéria sensível, instável e aleatória* » (BERNARD, 2001, p. 21, tradução nossa, ênfase minha).

Em consonância ao exposto, afirma-se que o corpo criador na pesquisa também é compreendido como perene, como uma corporeidade. Acerca dessa noção, Bernard afirma:

Le concept de « corporité » implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme inter sensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade. Son apparence sédentarité et insularité dans la clôture d'un domaine ne sont que la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles. En réalité, l'art ne peut supporter aucune borne ou limite (BERNARD, 2001, p. 22).

O conceito de « corporeidade » implica um **entrelaçamento polisensorial**, ou, se preferirmos, um **quiasma intersensorial** que convida o artista a uma **viagem perpétua, a uma errância infinita**: a arte é, por essência, **nômade**. Sua aparência sedentária e insularidade na cerca de um domínio não são mais que a resultante das exigências normativas de uma necessidade social e das restrições institucionais. **Na**

realidade, a arte não pode suportar nenhuma borda ou limite (BERNARD, 2001, p. 22, tradução nossa, ênfase minha).

Os aspectos apresentados pela noção de corporeidade são bastante proveitosos às reflexões feitas até o momento. Trazem pontos de vista moventes e porosos ao conceito de corpo. Aprofundando um pouco mais a esse respeito, Bernard acrescenta :

Ainsi, en dépit ou par-delà les différences d’approche, philosophes et esthéticiens contemporaines s’accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de « corps » et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu’il est opportun de désigner désormais par le vocable aux connotations plus plastiques et spectrales de « corporéité » (BERNARD, 2001, p. 21).

Assim, apesar ou além das diferenças de abordagem, filósofos e pesquisadores em estética contemporânea concordam em subverter radicalmente a categoria tradicional de « corpo » nos propondo **uma visão original, plural, dinâmica e aleatória, como conjunto quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos**. Uma visão que é oportuno designar pelo termo com conotações mais plásticas e espectrais de « corporeidade » (BERNARD, 2001, p. 21, tradução nossa, ênfase minha).

Nas *EIEs* os corpos criadores eram convidados ao jogo plural, dinâmico e aleatório, vislumbrado na noção de corporeidade da qual nos fala Bernard (2001). Buscando tornar sensíveis e visíveis afetos poéticos no interior da *encantaria-corpo*, cada qual abandonava-se em experimentações de maneira a habitar, se abandonar, escutar e perceber a si, em diálogo com a perspectiva de um corpo instável, inacabado, plural.

Neste sentido, as poéticas da pesquisa são e estão em meio aos corpos criadores. Corpos habitados por infinitos cruzamentos entre as fibras sociais, econômicas, políticas, culturais; entre devires múltiplos de raça, de gênero, de corpos-ribeirinhos, de águas, de chuva (entre outras forças que afetam e (de)formam esses corpos).

As obras legitimam e tornam ainda mais justa toda a gestualidade emergente da profundidade corporal, na infinitude das memórias de cada corpo. Nas palavras de Martin:

La danse serait en ce sens à la fois voilement et dévoilement, opacité et transparence, stratification spontanée, inclusion, coexistence et sédimentation révélée, granulation et lissage, présence, voire méta-présence, où vivre, faire et représenter s’entrecroiseraient et s’entrechoqueraient. Il y aurait ainsi, à la portée de soi et de son corps, toute la gamme des affects, des émotions, des sensations,

des images et des imaginaires possibles, dans lesquels le danseur n'aurait qu'à plonger pour puiser, nourrir, pétrir et texturer sa danse (MARTIN, 2012, p. 55).

Nesse sentido, **a dança seria às vezes velamento e desvelamento, opacidade e transparência, estratificação espontânea, inclusão, coexistência e sedimentação revelada, granulação e alisamento**. Presença, mesmo metrapresença, onde viver, fazer e representar, se entrecruzariam e se entrechocariam. Haveria, assim, ao **alcance de si e de seu corpo, toda a gama de afetos, emoções, sensações, imagens e imaginários possíveis, nos quais o dançarino só teria que mergulhar para desenhar, nutrir, amassar e texturizar sua dança** (MARTIN, 2012, p. 55, tradução nossa, ênfase minha).

Como expressões em dança acerca das questões acima abordadas, quais sejam, a noção de corpo utópico e corporeidade, seguem imagens de *Na Beira*, apresentando alguns *corpos-encantarias* da poética. Na sequência, um texto criado para a obra nos convida a adentrar um pouco mais nas profundezas do processo criativo e a dialogar com as camadas teórico-práticas gestadas nele.



Imagem 20, 21, 22 e 23: *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Com efeito, todas as oito obras resultantes da pesquisa utilizam estratégias criativas que apresentam *corpos-encantarias* nem totalmente expostos nem totalmente escondidos; por vezes visíveis, outras invisíveis; como um espiral, uma banda de moebius, imersos e emergentes na magia do corpo dançante. Revelam coisas e escondem outras. Corpos frutos de estratégias criativas instauradoras de instabilidades e impermanências.

Experimentar a instabilidade do corpo em processo inspira compreendermos que

L'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un « corps » comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées (BERNARD, 2001, p.20).

O ato criativo não é o resultado do poder inerente a um “corpo” como estrutura orgânica permanente e significativa. Bem ao contrário, um tal ato resulta do trabalho de uma **rede material e energética móvel, instável, de forças instintivas e de interferências de intensidades díspares e cruzadas** (BERNARD, 2001, p.20, tradução nossa, ênfase minha).

Em consonância ao exposto por Bernard, cremos que as oito poéticas da pesquisa-criação jogam com essa espécie de continuum em expor, dissimular e esconder, os mistérios dos corpos. Mistérios, magias, encantamentos, corroborando a modos de fazer e pensar a criação em dança na perspectiva de que o corpo é

Corps incompréhensible, corps pénétrable et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un d'autre de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu : pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle jamais je ne peux le détacher. (FOUCAULT, 2009, p. 13).

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: eu sei muito bem o que é ser olhado por outra pessoa da cabeça aos pés, eu sei o que é ser visto por trás, por cima do ombro, surpreso quando eu espero, eu sei o que é estar nu: no entanto, **este mesmo corpo que é tão visível, é retirado, ele é captado por uma espécie de invisibilidade da qual eu nunca posso separá-lo.** (FOUCAULT, 2009, p. 13, tradução nossa, ênfase minha).

Manipulação de velas, tecidos, sombras, elementos da natureza, foram alguns dos elementos utilizados na experimentação e apresentação do jogo superfície-profundeza, aparente-oculto, visibilidade-invisibilidade, experienciado pelo corpo nas *EIEs* dos processos de *Nas águas do invisível* e *Seres de Si*, conforme mostram as imagens abaixo.

Após as imagens, na camada profunda destes processos, seguem testemunhos dos espectadores das obras.





Imagem 24, 25 e 26: *Nas águas do invisível*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 27, 28 e 29: *Seres de Si*
Fotografia: Edielson Shinohara
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Brilhante teu mergulho no invisível, a escuridão fazendo lembrar as águas turvas dos rios da nossa aldeia, e teus movimentos flutuando na pouca luz que convidam a gente pra entrar nessas águas junto contigo!

Impressionado com a força que teu corpo segue nutrindo nos presenteando com movimentos tão precisos”.

Testemunho do espectador Márcio Moreira – Vídeo-dança *Nas águas do invisível*

Testemunho do espectador Ercy Souza – Vídeo-dança *Nas águas do invisível*

“A provocação do breu, do nu, movimentação ondulatória da câmera, capturam minha atenção e me deixaram em uma tensão constante e ofegante”.

“Sensível. Uma imersão do outro lado de si. Onde não costumamos habitar”.

Testemunho da espectadora Socorro Lima – Vídeo-dança *Seres de Si*

Fazendo eco à abordagem de Foucault (2009), outra noção preciosa orienta as práticas criativas da pesquisa. Trata-se da dança imanente defendida por Mendes (2010).

A dança imanente foi cunhada por Ana Flávia Mendes em sua tese de doutorado⁵, a partir do processo de criação do espetáculo *Avesso* com a CMD. Justificava-se principalmente na proposição e instauração de processos criativos onde o corpo dançante é quem gesta os conteúdos e formas de suas poéticas.

Para a dança imanente, o corpo e suas implicações idiossincráticas, no e com o mundo, são sempre o foco principal da criação em dança, bem como das demais artes da cena.

Ao longo da implementação dessa práxis na CMD, certas adaptações relativas à função do coreógrafo amadureceram pouco a pouco, abrindo espaços para que os corpos criadores experimentassem estados de autonomia, respeito e conforto ao criarem suas próprias danças e ao partilhá-las.

Tais adaptações revelam nessa práxis nuances éticas concernentes ao ser em sociedade e no campo da pesquisa e criação em dança. Acerca da dança imanente, Mendes destaca que:

[...] vale-se das particularidades e histórias de vida de quem a dança e, logo, é construída pelos seus próprios praticantes, tidos, portanto, como matéria-prima para a criação artística. Não há, nesta perspectiva, uma técnica de dança pré estabelecida, mas sim uma construção técnica dada a partir de estímulos gerados pelo coreógrafo, os quais podem advir ou não de padrões técnico-corporais pré existentes em dança. [...]. Nesse sentido, a criação do movimento a ser dançado é como uma coleta de dados que, após selecionados individualmente por cada dançarino, são compartilhados e editados naquilo que se torna a coreografia. **Trata-se, portanto, de um fazer que se constrói coletivamente, refletindo a interdependência dos participantes no processo de criação.** (MENDES *apud* Mendes, 2017, p.2098, ênfase minha).

Em meio ao exposto, consideramos que a dança imanente nasce nas condições particulares criadas nas entranhas dos processos. Uma vez que cada obra é autônoma para ir ao encontro de caminhos próprios geradores de suas danças imanentes, estas são concebidas nas características, procedimentos, gestos e teorias inerentes a cada tipo de processo.

⁵ Tese intitulada *Dança imanente: a dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso*. Defendida em 2008, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Dito isto, ressaltamos a dança imanente como práxis que engendra múltiplos devires: devir-corpo, devir-movimento, devir-dança etc., gestados nas redes dos processos criativos que a tem como abordagem. Ela compreende o corpo dançante em sua singularidade, a qual também é coletiva, ou seja, não é uma totalidade, finita e acabada, mas constante mudança. Logo, pode também ser vislumbrada como devir.

Nos processos e obras desta pesquisa-criação, tal qual o corpo, as danças imanentes criadas são constantes devires enraizados nas incertezas moventes das *encantarias-corpos*. Acerca dessa questão, é importante salientar Deleuze et Guattari (1980) defendendo que: « *Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire: ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient* » (DELEUZE ET GUATTARI, 1980, p. 291). « **O devir não produz outra coisa que ele mesmo. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou o imitamos, ou o somos. O que é real é o devir ele mesmo, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos nos quais passaria aquele que devém** » (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p. 291, tradução nossa, ênfase minha). Ou seja :

Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier; ce n'est pas non plus régresser-progresser; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ». (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 292).

Devir é **um rizoma**, não é uma árvore classificatória nem genealógica. **Devir certamente não é imitar, nem se identificar; não é também regressar-progredir; não é também corresponder, instaurar relações de correspondência**; não é também produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; **ele não se traz, e não nos leva a « parecer », nem « ser », nem « equivaler », nem « produzir »**. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 292, tradução nossa, ênfase minha).

Devir é conceito-chave nutriente da ideia de instabilidade presente nesta pesquisa-criação, na perspectiva do trabalho criativo do corpo que se reconhece em ininterrupto movimento. Movimento que não chega a lugar nenhum, posto sua inconstância.

Corrobora com esse conceito a compreensão de partidas sem chegadas como estímulos às idas e vindas do corpo, seus mergulhos, em um lugar sem lugar preciso, a *encantaria-corpo*. Assim, assume-se que a *encantaria-corpo* é também um espaço onde o jogo de perder-se e descobrir-se é perene e efêmero. Não se trata de um lugar fixo e estruturado. Mais que isso, é o próprio devir corpo em estado de assumir-se também enquanto dimensão encantada, poetizada.

Inspiramo-nos na abordagem de Mendes, utilizando-a para motivar a concepção de procedimentos artísticos que levassem em consideração o devir como disparador à abertura e ao inesperado da criação de obras emergentes das particularidades e acontecimentos de seus processos.

Em vez de estabelecer normas, métodos e formas, a dança imanente enquanto práxis apresenta-se neste trabalho como espécie de filosofia em ação cujos contornos são desconhecidos até a instauração e desenvolvimento dos caminhos do processo criativo. Logo, dentre outros aspectos, as obras da pesquisa são danças imanentes porque seus caminhos (início, meio e fim) não se sabem a priori.

Partem do corpo e retornam a ele, lugar de nascimento e morte de cada uma das poéticas. Nas sutilezas ilimitadas do que pode um corpo, também não há fronteiras para o que pode esta práxis, bem como as obras que a tem como referência do trabalho em artes.

A dança imanente inspira situarmos no corpo criador todas as potências capazes de fazer emergir as danças, então, corrobora para que este confie a si mesmo a autonomia e o poder da comunicação com forças internas submersas.

À procura de poder criar a partir de dispositivos imersivos estimulantes, os corpos criadores engajavam nas *EIEs* escutas corporais refinadas em direção ao acolhimento do poder infinito de criação. Viagens de idas e retornos, mergulhos, instaurados no devir encantaria-corpo-dança-poesia como motriz do desconhecido e movente de possibilidades criativas.

A seguir, imagens das danças imanentes emergidas em *Na Beira*, seguidas de um testemunho sensível do intérprete-criador Victor Azevedo, fazendo eco à relação dança imanente e entranhas aqui sugeridas.

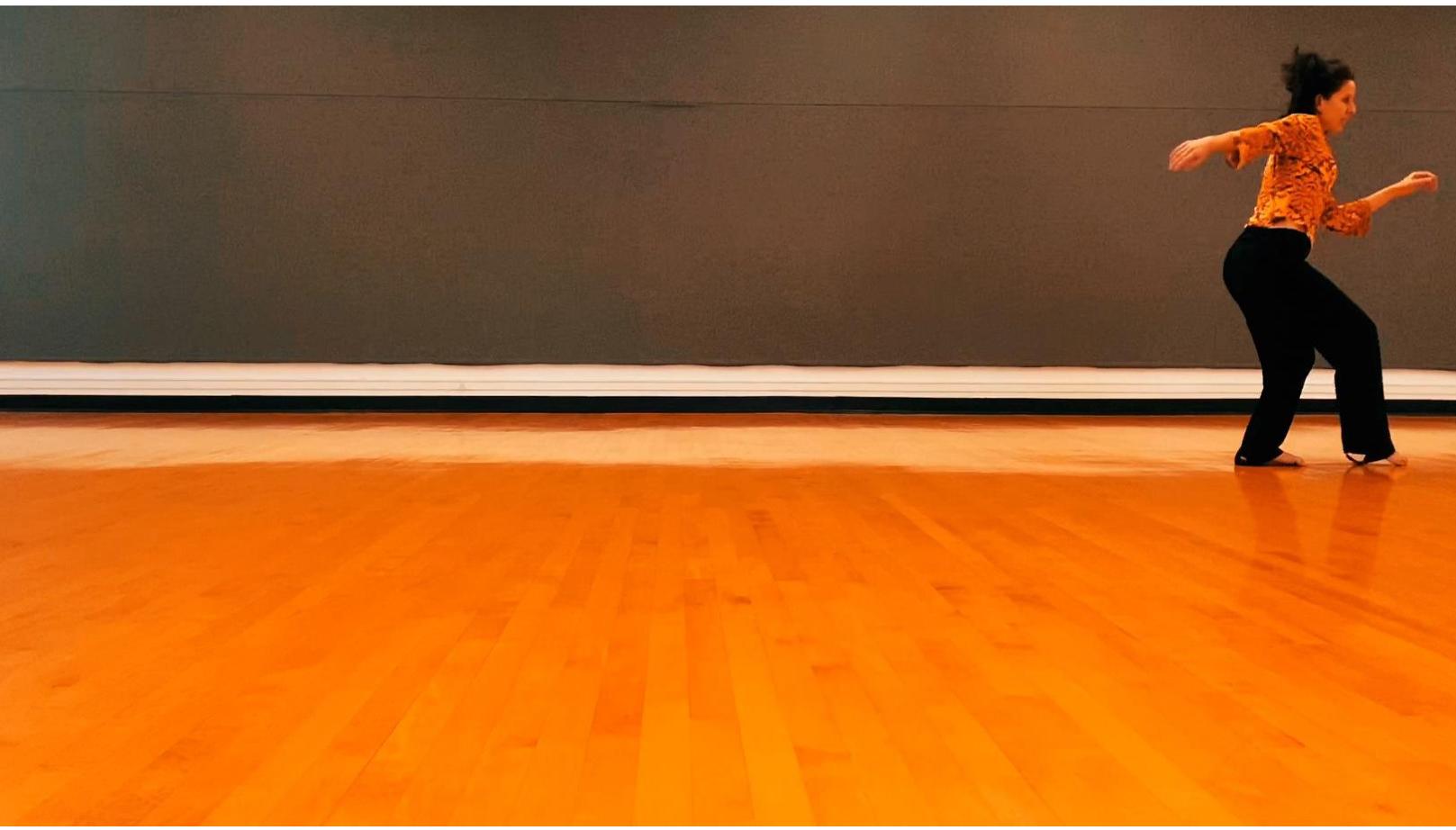


Imagem 30, 31, 32, 33, 34 e 35: *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“O lugar onde o corpo chega quando está em transe. Não está 100% consciente. Que demanda uma prática grande para poder acessá-lo. Mergulhar na maior profundidade possível. O máximo que eu estou dentro do espetáculo. E conforme o espetáculo vai acabando, o corpo vai voltando para a superfície. Quando eu estou imerso, eu não percebo que eu estou, só percebo quando eu saio. A encantaria é o lugar de ápice do corpo no espetáculo, e o lugar que se atinge quando se está mais inteiramente ligado à obra” (Victor Azevedo).



Da encantaria do rio à *encantaria-corpo* : a dimensão poética do corpo dançante



A obra é um vídeo-relato que compartilha questões da experiência poética no corpo dançante da intérprete-criadora da Companhia Moderna de Dança, Luiza Monteiro. (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE e assista a obra *Vamos falar de poesia?*

Considerando as abordagens de corpo e dança imanente apresentadas até o momento, faz-se importante sublinhar que uma das grandes contribuições da teoria de criação emergida nesta pesquisa é sua confluência com a noção de encantaria. A esse respeito, de acordo com Loureiro,

As encantarias amazônicas são uma **zona transcendente** que existe no **fundo** dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa **dimensão de uma realidade mágica**, que emergem para a **superfície** dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Penso que **representam o maravilhoso** do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento (LOUREIRO, 2008, p.02, ênfase minha).

O autor incita percebermos além daquilo que é aparente no rio; além do exterior, da superfície. Ele reflete acerca da natureza turva, densa e barrenta das águas dos rios amazônicos, cujas características conferem aos rios uma espécie de camada transcendental.

O autor pondera ainda que, apesar dessa dimensão não corresponder exatamente à materialidade do rio, isto é, sua natureza visível ou palpável, ela também o é, o constitui.

Sob nosso prisma, a abordagem de Loureiro quanto à encantaria do rio é, primeiramente, um convite a mudarmos nossa percepção do mundo. Percebermos além de sua dimensão cotidiana, das coisas já dadas, das camadas materiais, cujo “espírito frio”, de reprodutibilidade capitalista, vêm tornando-se aspectos cada vez mais aparentes e importantes nos valores e formas de viver da sociedade ocidental.

Tal contexto nos leva a refletir sobre nossas formas de existência. Talvez estejamos em uma espécie de dinâmica progressiva de desencantamento do mundo, das coisas, do corpo, a qual vem se alastrando há bastante tempo na humanidade. Em consonância a esse pensamento, Côté expõe considerações relevantes:

Or, depuis l'époque des dieux uniques, des marchés internationaux, de l'accumulation des trésors, de la multiplication des biens, la conscience humaine s'est graduellement érodée. Elle se rabat sur le calcul, l'angle droit, la causalité, la rationalité, l'objectivité, toutes les coutures de ce manteau qui s'appelle la chape du pouvoir et du progrès. Nous sommes devenus unidimensionnels, c'est-à-dire redevables au réel, esclaves de l'empirie. Le prix de ce succès libéral et économique

est énorme. L'histoire récente se présente comme une succession d'amputations et de sacrifices. Nous avons désenchanté le monde, perdu le sens de sa beauté, liquidé notre héritage de merveilleux, neutralisée l'efficacité symbolique de nos rapports aux objets, à la vie, à la mémoire. En principe, créer de la richesse économique ne devrait pas s'opposer à la création de la beauté. Mais force est d'admettre que la machine infernale en est rendue là : rien n'arrête le progrès (CÔTÉ, 2014, p. 40).

Ora, desde a época dos deuses únicos, dos mercados internacionais, de acumulação de tesouros, da multiplicação de bens, **a consciência humana foi gradualmente corroída**. Ela recai sobre o cálculo, o ângulo reto, a causalidade, a racionalidade, a objetividade, todas as costuras desse casaco que se chama poder e progresso. **Tornamo-nos unidimensionais**, isto é, em dívida com a realidade, escravos do empirismo. O preço desse sucesso liberal e econômico é enorme. A história recente se apresenta como uma **sucessão de amputações e sacrifícios. Nós desencantamos o mundo, perdemos o sentido de sua beleza, liquidamos nossa herança do maravilhoso, neutralizamos a eficácia simbólica de nossas relações com os objetos, com a vida, com a memória**. Em princípio, criar riqueza econômica não deveria se opor à criação da beleza. Mas temos que admitir que a máquina infernal chegou a isso: nada pode impedir o progresso. (CÔTÉ, 2014, p. 40, tradução nossa, ênfase minha).

A abordagem da autora é bastante pertinente e dialoga com as questões mencionadas anteriormente. Podemos dizer que a sociedade como um todo nos envolve em certa dinâmica de desencantamento do mundo. “Amputações” e “sacrifícios” vêm corroendo nossas existências, destituindo a poesia da vida. Estamos e somos imersos em processos velozes de perda da poesia, do imaginário, da atenção ao corpo.

Por vezes somos muito mais impelidos a produzir, conquistar e apresentar resultados, a cumprir tarefas, a reproduzir imagens de acordo com códigos, padrões e necessidades das estruturas sociais, do que experienciar o tempo, perceber o interior do corpo, observar as coisas, sentir o mundo. Estamos pouco sensibilizados. Estamos desencantados.

Resta pouco espaço à criatividade, pouco espaço ao imaginário, pouco espaço ao indivíduo, pouco espaço às artes.

A dinâmica supracitada enfraquece, e por vezes deslegitima, oportunidades de investirmos mais profundamente em experiências e de nelas ficarmos. Ela nos chama a não perceber, a não darmos tempo para que as coisas aconteçam. Nos força a errar como sonâmbulos(as), esquecidos(as) de dar atenção e aproveitar momentos.

Nesse sentido, acredita-se na instalação de uma espiral de desencantamento do mundo. Do micro ao macro.

Viver esse desencantamento é como perder espaço para respirar, anular a capacidade de mexer, de observar, de tocar e de criar mundos por meio da potência poética das artes e da vida à revelia de mundos normativos e funcionais em serviço de esquemas e estruturas globalizantes.

Ter mais que ser. Ver mais que perceber. Fazer mais que experimentar. Quantidades sobrepondo qualidades. Supremacia do pensar sobre o movimento-pensamento. O visível no lugar do sensível. O aparente no lugar do oculto.

Deste modo, é coerente afirmar que « *Nous vivons dans une société qui donne la primauté à la norme, au principe de précaution et à la transparence, au mépris de ce que chacun a d'unique et de l'opacité subjective de toute vie humaine* » (COTÊ, 2014, p. 24). « *Nós vivemos em uma sociedade que dá **primazia à norma**, ao princípio da precaução e à transparência, **sem se importar com o que é único e com a opacidade subjetiva de toda a vida humana***” (COTÊ, 2014, p. 24, tradução nossa, ênfase minha).

Aproximando essas reflexões do contexto relativo ao campo da arte, acredito que as linguagens artísticas, em geral, nos permitem viver e dar atenção a modos distintos de ser e estar no mundo.

Não obstante, no caso da dança, como exposto anteriormente, urge percebermos que o corpo dançante e os múltiplos processos de criação engendrados por ele também podem estar sujeitos a processos de desencantamento. Como exemplo, citamos contextos de ensino, experimentação e criação em dança, reféns de imediatismos, reproduções, normatizações etc.

Em certos contextos em dança, é habitual que o(a) artista, pesquisador(a), professor(a), ao invés de buscar experiências mais voltadas às entranhas do corpo, leve em consideração aspectos exteriores a ele como parâmetros ditadores e condutores de seus processos e criações. A exemplo, pode-se mencionar a busca por gestuais e repertórios em dança pré-determinados como fonte de produções artísticas, processos de ensino e aprendizagem pautados exclusivamente em cópias e repetições, métodos e técnicas de ensino que não priorizam as subjetividades-corpos e suas relações coletivas etc.

Nos exemplos supracitados, acredito haver um diálogo bastante concreto entre as construções do corpo em dança e questões capitalistas e mecanicistas que acentuam o primeiro como objeto, feito para alcançar metas, adaptar-se a padrões. Corpo relegado a aprender, repetir, comunicar e buscar resultados precisos no cumprimento de demandas de um mercado da dança ditador de suas formas e conteúdos.

Diante de processos articulados à lógica da quantidade e da busca por resultados como dimensões em relevo à sobrevivência da arte da dança, acredita-se que neste campo também podemos nos deparar com o abandono de aspectos impalpáveis do ser humano e de seu meio.

Toda essa reflexão é uma das motrizes que nos conduz ao trabalho com a noção de encantaria como indutora dos processos e poéticas desta pesquisa-criação. Ela permite investigarmos e instaurarmos ambientes opostos ao sentido de desencantamento tratado até então.

Sob meu ponto de vista, convocar coisas das quais não possuímos controle, domínio, e, sobretudo, que não estejam preconcebidas e guiadas por estruturas (no sentido estrito da palavra), é permitir-se caminhar em direção ao desconhecido, à magia, à poesia. A outras versões de nós. Numa direção contrária à do desencantamento.

Dito isto, assumo que escolhermos caminhos opostos à dinâmica de desencantamento do mundo ao enlaçarmos os corpos criadores em experimentações de camadas interiores, priorizando elementos muito mais da ordem do sensível, do imaterial, do oculto, do que os expostos anteriormente.

Ressalta-se que as camadas submersas do corpo são potentes dispositivos internos capazes de fazê-lo sentir e criar a partir de suas entranhas. Assim, podemos falar que esta pesquisa-criação aborda processos de (re)encantamento do corpo e, por que não, de (re)encantamento do mundo. Processos onde as *encantarias-corpos* forcem o corpo dançante a se (re)descobrir enquanto corpo poetizado e poetizante.

Michel Maffesoli fala de um reencantamento do mundo para pensar sobre o retorno do imaginário na pós-modernidade, dado pelos laços sociais que constroem coletivamente

uma lógica da razão sensível e estetização do cotidiano. Reencantar o mundo seria poetizar o banal.

Neste reencantamento *“é possível que se assista agora à **elaboração de uma aura estética** na qual se reencontrarão, em proporções diversas, os elementos que remetem à pulsão comunitária, propensão mística ou a uma perspectiva ecológica”* (MAFFESOLI, 2006, p. 42, ênfase minha).

Reecantar o mundo, reencantar o corpo, é poetisar o mundo, a vida.

Apostando no reencantamento do mundo por meio de mergulhos no universo mágico do corpo como estratégia metodológica para a criação, apresentamos aqui poéticas que não visam estar incluídas em paradigmas artístico-sociais de beleza, de ordem, de disciplina, de utilidade. Paradigmas que moldam nossa sociedade abandonando seu pluralismo, individualizando suas existências. Assim, coadunamos ao pensamento de Maffesoli quando afirma:

É porque o mundo é aceito pelo que é, tal como é, que há **pluralismo**. A atitude voluntarista, a saber, mudar o mundo, construir uma sociedade perfeita, por mais banal que seja, tinha tendência a reduzi-los (mundo e sociedade) ao que eles *deviam ser*. É aí que repousa o grande fantasma do *uno*. Por isso, desde que se outorga ao “mundo que está aí” uma realidade ontológica, somos obrigados a reconhecer sua **multidimensionalidade**. É a partir dessa lógica que é preciso compreender o declínio do individualismo que se acelera atualmente. Ele é certamente a melhor expressão da pluralização. Quer se queira quer não, e de qualquer nome que o chamemos, o “neotribalismo” está aí, presente nos conjuntos dos modos de vida. Tudo isso se subsume num **reencantamento com o mundo**, de contornos ainda bem nebulosos (religiosidade, astrologia, culto do corpo, ligações diversas), mas cuja eficácia não é menos real. Em suma, **o reencantamento com o mundo é, pura e simplesmente, um outro modo de dizer o politeísmo dos valores. Esses tornam-se inatingíveis, são essencialmente con-traditórios uns com os outros, tem um caráter fugitivo**. É surpreendente observar, nesse politeísmo, que os diversos caracteres sociais nunca têm um aspecto definido. **Os papéis, os modos de ser, as aparências, as ideologias, são inteiramente intercambiáveis”** (MAFFESOLI, 1996, p.222, ênfase minha).

Diante do exposto, ratificamos nosso diálogo com o processo de reencantamento do mundo, com o mundo, ao buscarmos nessa pesquisa instaurar formas e conteúdos próprios aos universos particulares e coletivos dos(as) envolvidos(as) nos processos.

Na sequência, apresentamos imagens da obra *Ecos das Entranhas* e o testemunho sensível do intérprete-criador Lucas Costa, ao refletir acerca das implicações dança e encantaria.

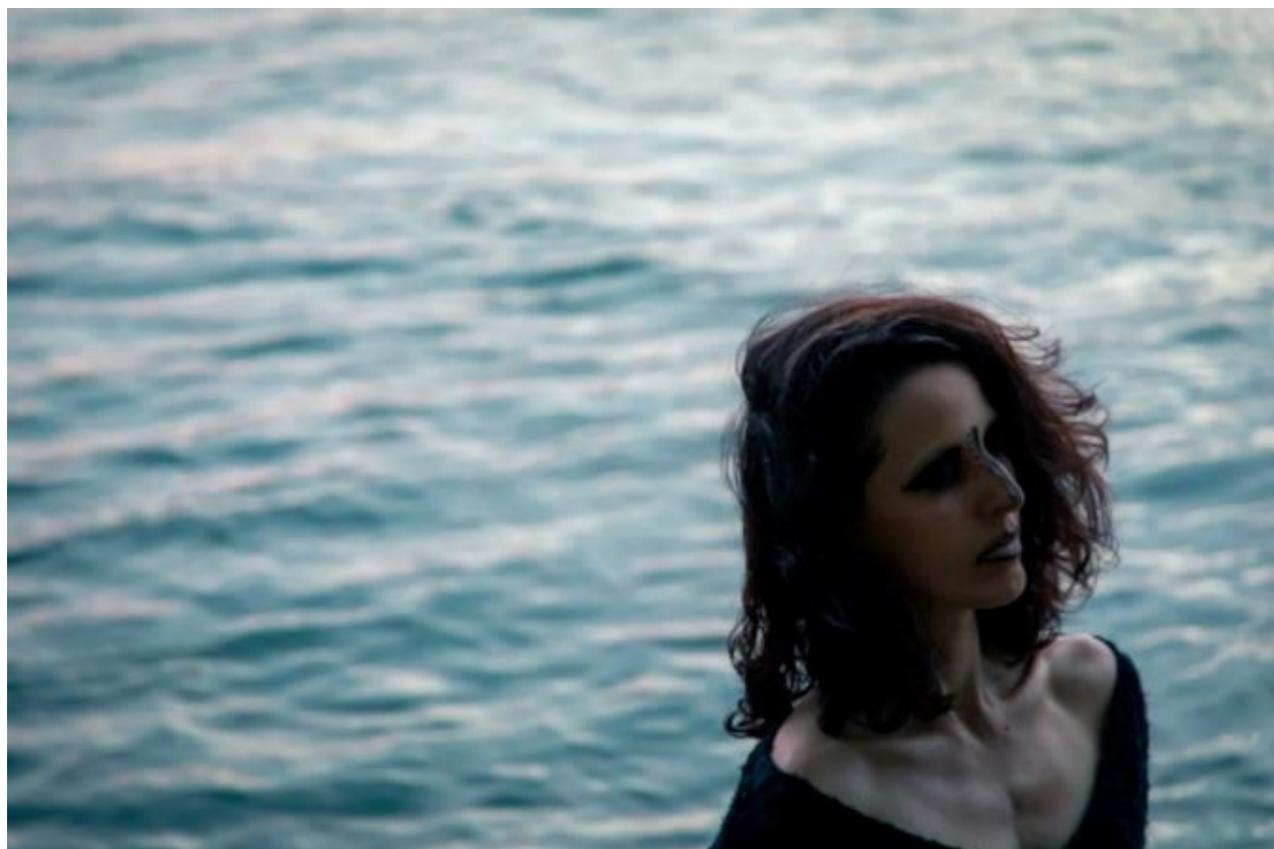


Imagem 38 e 39 : *Ecos das Entranhas*
Fotografia: Ângela Bouzan
Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

“O existir e o fazer dança imanente já é um tipo de conexão com a encantaria. Porque a dança imanente permite esse acesso, permite esse nascimento, essa emergência de um corpo encantado. O simples fato de praticar, estudar e criar em dança imanente já é esta conexão com a encantaria. É estar no mundo. A partir do momento que passamos a modificar nosso corpo, nossa existência, de uma forma poética, já estamos acessando a encantaria e já estamos disponíveis para que esses seres encantados possam emergir do interior, o que permite descobrir sempre um corpo a mais. E isso é difícil, porque devemos lutar contra esse lugar comum e acessar estes corpos encantados. Às vezes fazer novas coisas na dança imanente e na vida é o grande desafio. É a coisa mais legal e mais rica que a dança imanente fornece, porque em função do processo podemos descobrir e fazer coisas, poesia, de acordo com a forma como somos estimulados e como esse encontro nos chega” (Lucas Costa).

Outro aspecto relevante na abordagem de Loureiro acerca da encantaria é a *“liberação da função não utilitária do rio, valorizando a relação deste com o imaginário, em detrimento das funções práticas e de uso que constituem a natureza imediata ou material do rio”* (LOUREIRO, 2019, p. 83, ênfase minha). A esse respeito, o autor acrescenta:

Os homens **passam** pelo rio, **usam** o rio, **trabalham** no rio, **alimentam-se** do rio, **navegam** pelo rio, **vivem** no rio e **morrem** no rio. Todavia, pelo **devaneio**, percebem que há uma **outra realidade** que lhes estimula um **estado de alma diferente**, que **lhes permite olhar e perceber esse rio de uma outra forma, plena de um mistério encantatório, magicamente real**, capaz de fazer desse rio uma **realidade simbólica sensível** e que se revela como ‘uma finalidade sem a representação de um fim’. Algo que corresponde a uma **situação estetizada**. (LOUREIRO, 2019, p. 83, ênfase minha).

Em sua relação com os habitantes ribeirinhos, o rio compõe-se de uma função prática e utilitária. Essa função expressa a realidade desta cultura e, na citação acima, é descrita por meio do emprego dos verbos passar, usar, trabalhar, alimentar, navegar, viver e morrer. Tais ações caracterizam o cotidiano ribeirinho.

Não obstante, para além dessa realidade, existe a realidade simbólica sensível do rio. Uma realidade encantada provocadora de estados de alma diferentes, que passam a se relacionar e perceber o rio a partir de seu mistério encantatório.

No jogo com essa outra dimensão, a função prática dá espaço à função estetizada, a qual ancora-se justamente nas encantarias e seres encantados dos rios. Assim, *“Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso”* (LOUREIRO, 2008, p. 15, ênfase minha).

Em outras palavras, o rio, onde é impossível ver o fundo, as vísceras, as entranhas, é encantado. A invisibilidade cria a atmosfera do desconhecido. E no desconhecido frutifica outro rio, que é o mesmo, mas que é imaginado, percebido e experimentado de outras formas por aqueles(as) que habitualmente relacionam-se com ele.

É na invisibilidade do rio onde repousa sua dimensão poética, ou seja, a existência do rio é dada por aquilo que pode ser visto (aspectos relativos à superfície) e pelo que não pode ser visto (aspectos relativos às profundezas).

Indo um pouco mais além, o autor aprofunda as reflexões acima propondo articulações dessa abordagem com sua prática artística. Enquanto poeta, Loureiro também aborda a noção de encantaria como forma de pensar acerca da teoria poética engendrada na sua produção de poemas, para a qual ele propõe a poesia como encantaria da linguagem. Em suas palavras :

Entendendo a linguagem como um rio-corrente, espaço de navegação do poeta, ao lado das funções práticas que a constituem como linguagem informativa (representação, expressão e apelo), **cremos que a função poética existe subjacente ou submersa nos peraus, nos abismos da linguagem, florescendo à superfície do texto pelo toque no botão de flor da palavra poética** (LOUREIRO, 2019, p. 83, ênfase minha).

Ao apresentar a poesia como encantaria da linguagem, o autor utiliza o conceito como um jorro de pólen gerador do nascimento da poesia em meio à linguagem e à escrita.

Habitualmente, a linguagem escrita cumpre uma dimensão prática, funcional, das coisas por ela expressas. Em outro contexto, a poesia possui o poder de revelar dimensões e significações das palavras, da linguagem escrita. O poeta seria esse agente que mergulha no rio das palavras, de onde faz emergir a palavra encantada, a poesia. Logo, o poeta revela as encantarias da linguagem escrita.

Imerso no contexto supracitado, o autor reconhece e assume sua prática artística, anunciando-a “poesia como encantaria das palavras” (Loureiro, 2008). A propósito do movimento de aparição das encantarias da poesia, destaca :

O afloramento da função poética das abismais das encantarias da linguagem ocorre no processo de **re-hierarquização dos signos** com a **inversão da dominante que passa a ser exercida pela estética. A função prática dá lugar à função poética**. De certa maneira, é um **movimento de conversão semiótica da linguagem-padrão em linguagem-poética**. A encantaria é um rio prodigioso, submerso num rio utilitário e pronto a emergir sob o toque do devaneio do caboclo ribeirinho. Pelo devaneio, o caboclo amazônico subverte a realidade do rio, desautomatizando a visão, fugindo à redundância, provocando uma nova contemplação rica de informações e transgressões. De igual modo, **é pela ação transgressora e informacional que o poeta retira a linguagem do uso automatizado ou redundante para uma nova dimensão, que é a poética. Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso** (LOUREIRO, 2008, p. 15, ênfase minha).

Loureiro amplia as questões acima tratadas no texto intitulado *A arte como encantaria da linguagem*. Após conectar a noção de encantaria com sua arte poética, traça um paralelo entre aquela com as artes em geral, defendendo a ideia de que as manifestações artísticas são expressões de encantarias. A poesia, a música, o circo, a dança etc, são por ele compreendidas como encantarias das linguagens com as quais operam. Em consonância com esta abordagem:

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. **A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer**. Muito do que têm sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose do mito em visão de mundo, o milagre da criação; muitos desses enigmas têm sido desvendados pela poesia, romance, teatro, cinema, pintura, escultura, música e outras linguagens artísticas. (IANNI in LOUREIRO, 2015, p.23, ênfase minha).

À luz dessas reflexões, nesta pesquisa propomos uma abordagem que conecta a encantaria ao fazer dança, especialmente ao corpo dançante, tomando como elementos-chave o corpo, a dança, a encantaria e a poesia. Nesse sentido, a relação *encantaria-corpo* faz-se por meio da dança imanente, a qual é um caminho possível para que o corpo dançante exponha, revele, exprima, os seus estados poéticos, a poesia de(em) si.

Acreditamos que as danças imanentes das poéticas da pesquisa são as próprias *encantarias-corpos* que as gestam e geram.

Expressando recortes dessas *encantarias-corpos*, seguem imagens das oito poéticas da pesquisa, as quais foram apresentadas na capa do memorial. Após as imagens, um testemunho sensível desta autora, ao refletir acerca das relações dança imanente-encantaria-corpo.



Imagem 40: *Na Beira*

Fotografia: Danielle Cascaes

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 41: *Poesia Submersa*

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 42: *Vamos falar de poesia?*

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 43: *Nas águas do invisível*

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 44: *Onde estará o além das coisas?*

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 45: *Dar-se em vertigem*

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 46: *Ecos das Entranhas*

Fotografia: Ângela Bouzan

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

Imagem 47: *Seres de Si*

Fotografia: Edielson Shinohara

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

“Onde a Luiza entra? A Luiza entra no meio, chama a dança imanente e a encantaria do rio e cria uma teoria que fala da encantaria do corpo. Partindo do princípio que é do corpo que vem as motivações e os movimentos da dança imanente, não tá fora dele, tá nele, me pergunto: onde é que esse corpo vai beber para criar, se inspirar? De onde ele vai tirar essas movimentações, que num primeiro momento não são reconhecidas como dança, que podem ser reconhecidas como teatro, ‘o que que é isso?’... Porque são coisas inusitadas, são coisas que não temos registradas como repertórios gestuais de dança...”

Onde a gente vai beber? Minha teoria é isso, que a gente vai beber na encantaria do corpo. Que o corpo, assim como o rio, também tem uma zona submersa dentro de si. Porque eu não tô enxergando. Nessa parte invisível do corpo existe um lugar chamado encantaria, um lugar encantado, um lugar que dá essa possibilidade para o corpo gerar a poesia em forma de dança. Entendeu? Da encantaria do rio surgem os seres encantados, as lendas. Da encantaria do corpo não surge lenda, surge a dança imanente. Quando eu danço, quando eu faço minha movimentação, que eu crio, que eu estou na cena, aquilo é a revelação da encantaria do corpo” (Luiza Monteiro).

Todos os oito processos de criação compuseram-se de dispositivos imersivos em dança instigadores de estados para além da dominante utilitária e ordinária experimentada pelo corpo em seu cotidiano.

Investigou-se justamente a dominante estética ao aplicarmos experiências instigadoras do corpo em arte, um corpo espetacular, poetizado. Nessa relação, a poeticidade corporal passa a ser a dominante nos corpos, na qualidade de força pulsante reveladora de avessos e entranhas. Acerca dessas dominantes, Loureiro expõe:

Nas artes do corpo ocorre então o que denomino de **conversão poética do corpo utilitário padrão em corpo-arte**, plurissignificante, gratuitamente contemplado pelo que dele emana e configura entre sujeito e objeto. **O corpo-arte aflora no corpo utilitário padrão no emergir de suas encantarias**. É o que num sentido mais amplo denomino de conversão semiótica (LOUREIRO, 2015, p.25, ênfase minha).

À exemplo dos aspectos acima mencionados, os mergulhos dos(as) criadores(as) em suas *encantarias-corpos* foram os caminhos que permitiram a conversão semiótica do corpo (indo de um corpo utilitário-padrão para um corpo-arte). Ao mergulharem em si, os corpos colocaram-se disponíveis a perceber e revelar os encontros com suas forças poéticas interiores por meio do movimento.

Pode-se dizer que é no ato criativo (em suas múltiplas e diferentes etapas) onde a *encantaria-corpo* expõe-se. Ela revela ao corpo as poesias de si, possibilitando a ele devir outro a partir de si mesmo. Devir um *corpo-encantaria*. É possível, então, compreendermos que os múltiplos atos de criação em dança imanente desta pesquisa fizeram emergir *corpos-encantarias*, corpos poetizados cuja dominante é estética.

A sequência de imagens abaixo apresenta alguns momentos de mergulho individual da criadora Thamirys Monteiro e dos criadores Lucas Costa e Victor Azevedo, como forma de sublinhar as descobertas e nascimentos particulares emergidos em fases distintas do processo criativo de *Na Beira*. Observando-os, percebemos certas sutilezas características a cada corpo que investiga suas maneiras próprias de imergir em si fazendo emergir gestos e danças. Na camada submersa, segue um testemunho sensível do intérprete-criador Robson Gomes, o qual coaduna às reflexões até aqui expostas.



Imagem 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56: *EIEs Na Beira*

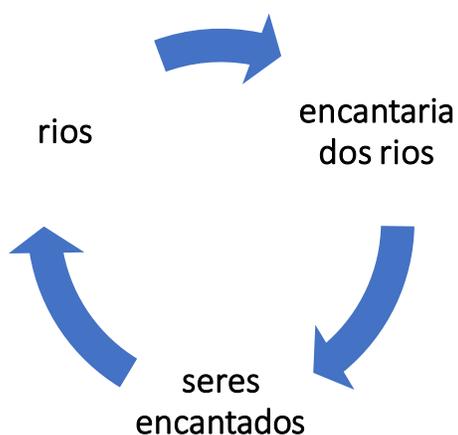
Fotografia: Danielle Cascaes

Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

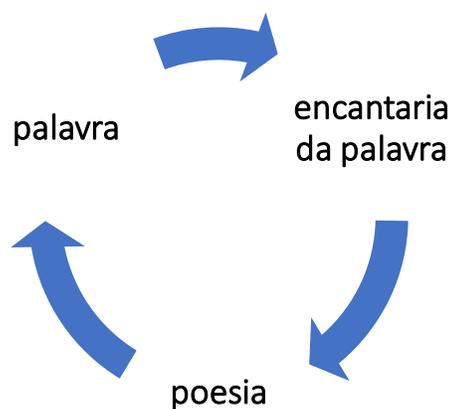
“Acho que um corpo encantado ou uma encantaria do corpo, na medida em que ele está conectado com a forma de ser e estar no mundo, logo, de fazer a dança imanente, ele tem a ver com uma linha tênue entre a interiorização e a interioridade e a exteriorização e exterioridade daquilo que se é, porém, tão sutil, ou seja, tão sensível, que num fio técnico, tu consegues repercutir isso no mundo, de forma que tu vais fazer a tua interioridade atingir a interioridade do outro, e, sei lá como, essa partícula singular tua vai encontrar a partícula singular do outro, e esse encontro vai fazer, quem sabe, despertar o desejo no outro dele também encontrar-se encantado, ou encontrar-se em estado de encantamento, com fins de afirmação daquilo que se é perante si e perante o mundo” (Robson Gomes).

No que tange às abordagens da encantaria dos rios, da poesia como encantaria da palavra e da arte como encantaria da linguagem, em suas relações com a abordagem da *encantaria-corpo* aqui proposta, podemos resumir: a poeticidade dos rios revela-se por meio dos seres encantados; a poeticidade da palavra escrita revela-se por meio do poema, da poesia; a poeticidade do corpo revela-se por meio da dança; na poética do imaginário amazônico, as encantarias poetizam o rio; as encantarias das palavras poetizam a linguagem escrita; as *encantarias-corpo* poetizam o corpo.

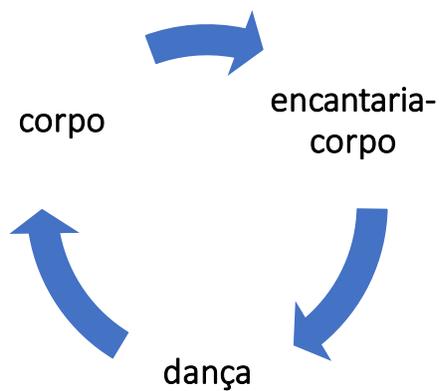
Os esquemas a seguir apresentam em imagens essas relações:



Esquema 2: Movimento poetizador no rio



Esquema 3: Movimento poetizador na palavra



Esquema 4: Movimento poetizador no corpo

Reiteramos a presença da *encantaria-corpo* como parte de uma teoria de criação em dança enraizada na compreensão de que cada corpo humano, ainda que na dominante cotidiana e por vezes imerso em existências automatizadas, é habitado por forças poéticas submersas potencialmente poetizadoras e geradoras de danças imanentes. Essas forças são a *encantaria-corpo* em cada um de nós.

Finalizando esta parte do memorial, segue um testemunho do espectador Joseh Neto após fruição de *Na Beira*.

“Na beirada tudo é encanto e magia. Na beirada a lama se encontra com as raízes banhadas pelo rio, porque magia só se faz em trio. Na beirada é preciso pedir licença. Licença do rio, da terra, da mata...

Pobre do corpo que carrega o viril. No primeiro mergulho, ele já sente o peso da lama. No primeiro movimento ele já perde a consciência. O encanto que o corpo acredita ter, nada mais é que o seu esgotamento. Uma hora passa. Outra hora volta. Ai daquele que não assoviar. Ai daquele que não rastejar.

Ai daquele que não se banhar.

O tamanho do tudo e do nada é rápido e lento.

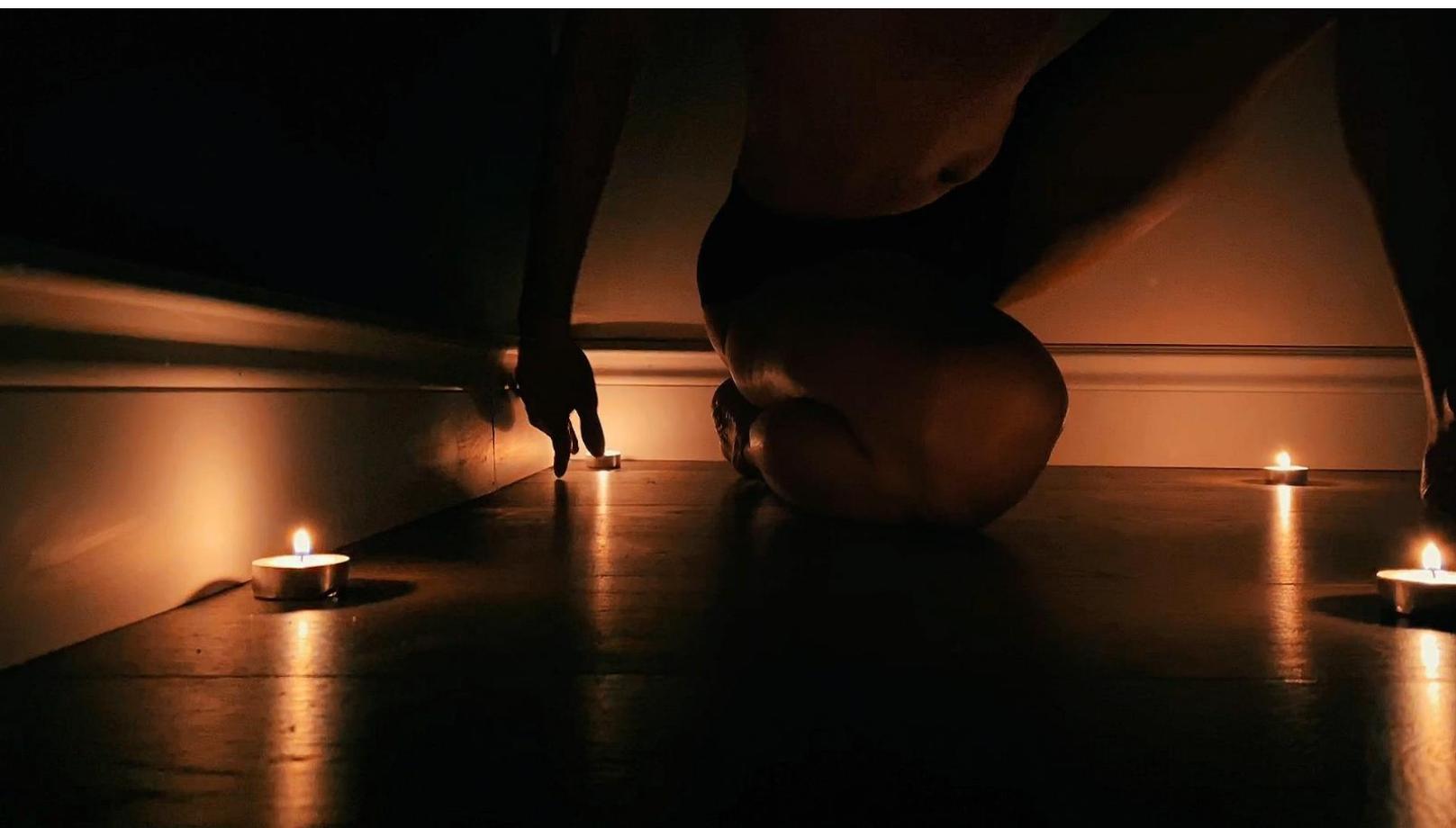
Se correr se afoga. Se ficar se queima.

Tem que se movimentar. Encanto só acontece em movimento. Movimento é ressoar o universo desse tudo e desse nada. Mas não deixa o pano cair. Rasteja. Encanta. Beirada. Mata. Some. Viagem. Universo. Corpo. Tudo. Nada”

(Joseh Neto).



A poesia na *encantaria-corpo*: à procura das potências poéticas do corpo em *EIEs*



Tempo para mergulhar...Para (re)conhecer as imersões...Imersões em nosso maior e infinito casulo...O corpo. Tempo de descoberta...Tempo de criação...Tempo de poesia...Tempo do corpo...Tempo para mergulhar...Mergulhe! (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE e assista a obra *Nas águas do invisível*

Eu penso sempre na questão da encantaria como uma lente, porque ela esgarça meu olhar no sentido de compreender o mundo, habitá-lo de outras maneiras e, sobretudo, habitar de outras formas meu corpo e minha dança.

Quando comecei a dançar, tinha 13 anos. Fui aos poucos sendo conduzida a buscar minhas maneiras particulares de movimento, de lançar-me no espaço, de perceber minhas limitações e superá-las.

Com Ana Flávia Mendes como minha diretora artística, e sua abordagem em dança imanente, fui aos poucos compreendendo que a vida não é apenas aquilo que a cultura humana estrutura, aquilo que já está posto. Ao contrário, ela é também o que ninguém sabe, viu ou conhece. Ela é talvez puro desconhecimento.

Inicialmente, minhas experiências eram voltadas para a dança imanente como práxis na qual o(a) artista encontra em si toda a matéria para a gestação da obra cênica.

O encontro com a noção de encantaria em meu doutorado proporcionou amadurecimento dessas experiências artísticas, acentuando nelas as potências e forças, secretas e escondidas, do corpo dançante.

A abordagem da arte como encantaria da linguagem modificou minha relação com o mundo, com o corpo e com as danças habitantes em mim. Considerando a encantaria como dimensão poética escondida nas artes, senti-me convidada a ir rumo ao infinito das coisas, mas também até às dimensões invisíveis da minha dança e do meu corpo.

Essa abordagem abriu minha percepção à poesia do mundo, mas, principalmente, à poesia de meu corpo dançante, pois acredito que:

Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression. C'est également faire confiance au caractère 'lyrique' de l'organique, sans pour autant se référer à une esthétique ni à une mise en forme précise : le geste ou l'état de corps neutre (volontairement désaccentué et travaillant sur l'absence de 'dessin') a sa propre qualité lyrique, tout autant que le geste tensionnel spatialisé et musicalisé. Le tout étant de travailler d'abord aux conditions organiques de cette émergence poétique. Option féconde, le corps devient un formidable outil de connaissance et de sensation. (LOUPPE, 2004, p. 61).

Ser dançarino é escolher **o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo**, como **instrumento de saber, de pensamento, e de expressão**. É igualmente **confiar no caráter 'lírico' do orgânico**, sem se referir a uma estética nem

a uma formatação precisa: **o gesto ou o estado de corpo neutro** (voluntariamente desacentuado e trabalhando sobre a ausência de ‘desenho’) **tem sua própria qualidade lírica**, tanto quanto o gesto tensionado espacializado e musicalizado. O todo trabalhando primeiro nas condições orgânicas desta **emergência poética**. Opção fecunda, o corpo se torna uma ferramenta formidável de conhecimento e sensação. (LOUPPE, 2004, p. 61, tradução nossa, ênfase minha).

Em diálogo com esta pequena exposição de minha trajetória artística, a seguir encontram-se dispostas imagens de algumas *EIEs* realizadas nas salas práticas do Département de Danse da UQAM, em Montréal, no período do doutorado sanduíche desta pesquisa. Após as imagens, um testemunho sensível do intérprete-criador Williame Costa dialoga com as reflexões aqui expostas.



Imagem 59, 60, 61, 62, 63, 64: *EIE – Département de Danse - UQAM*
Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

*“Cada corpo rasga-se e
mostra-se interiormente.
O interior sobrepõe o
exterior e o exterior
sobrepõe o interior,
nenhuma sobressai sobre a
outra, ambas se fundem em
um ciclo para que a
encantaria possa emergir e
submergir . Cada
encantaria, corpo, que se
encanta, que encanta, em
cada canto expele
sobre pele (s) vivências
narradas de emoções, tato,
experiências”
(Williame Costa).*

Sob meu ponto de vista, a grande contribuição artístico-conceitual da noção de encantaria aplicada por Loureiro à linguagem da poesia e, por extensão, ao fazer arte de forma geral, é justamente a evocação da dimensão poética habitante na arte.

Pensar na dimensão poética da arte levou-me à curiosidade em observar também a poesia habitante nas coisas, no mundo, no corpo, a qual me parecia criar e revelar o mundo de formas diferentes das corriqueiras. Mas, de que poesia falamos? Onde estariam essas “versões poetizadas” do mundo? E como poderíamos experimentá-las?

Para compreendermos um pouco mais o contexto conceitual abarcado pela noção de poesia utilizada nesta pesquisa-criação, valioso mencionar a citação de Côté a seguir:

La poésie est un genre littéraire, c’est vrai : elle appartient au langage et le met au monde tout à la fois. Elle lui appartient toujours, mais le langage, cette machinerie en marche, évolue au rythme de nos avancements et de nos détours. À notre époque où tout est langage (image et musique, projection et lumière, mouvement, corps dans l’espace, espace, foule, médium, médias, forme, vitesse, équations, architecture), la poésie de même est une construction qui peut se manifester par les mots, mais qui est évoquée ici dans sa polyphonie absolue, dans la multiplicité de ses manifestations, dans la nouveauté toujours renouvelée de ses incarnations. La poésie naît spontanément du choc d’images, de la mêlée de sens, de l’accident. Elle jaillit de l’imprévisible, et par son surgissement elle nous lave le regard, la tête, le cœur. La poésie est, par définition, neuve : éternellement nouveau-née. C’est l’actualité brûlante de cette naissance qui engendre la soif de (re)commencement en nous. Alors que tout nous parle de notre fin, nous rêvons sans l’admettre de début du monde. Nous rêvons de créer ce qui pourrait être un monde. Alors que tout concourt à nous faire croire que le bonheur se trouve dans une tranquillité forcenée, forme d’immobilité de tout notre être, pensée et imaginaire rompus à un confort où la vulnérabilité se dilue (c’est là le but ultime de l’exercice : ne plus rien sentir, ni peur, ni manque, ni chagrin – mais ni joie ni courage non plus), l’image soudaine, la percée, la réinvention de notre être par la poésie vient ébranler cette certitude : et si ce dont nous avons vraiment besoin, c’est d’un souffle inconnu, d’une flambée, d’un mouvement? (CÔTÉ, 2014, p.14).

A poesia é um gênero literário, é verdade: ela pertence à linguagem e a traz ao mundo ao mesmo tempo. Ela lhe pertence sempre, mas a linguagem, essa maquinaria em curso, evolui ao ritmo de nossos avanços e nossos desvios. **Em nossa época, onde tudo é linguagem (imagem e música, projeção e luz, movimento, corpo no espaço, espaço, multidão, meios, mídias, forma, velocidade, equações, arquitetura)**, a poesia da mesma forma é **uma construção** que pode se manifestar pelas palavras, mas que é evocada aqui em sua polifonia absoluta, na **multiplicidade de suas manifestações**, na **novidade sempre renovada de suas encarnações**. A poesia **nasce espontaneamente do choque de imagens, da confusão de sentidos, do acidente**. Ela **surge do imprevisível**, e por seu surgimento ela **lava nossos olhos, a cabeça, o coração**. **A poesia é, por definição, nova: eternamente recém-nascida**. Essa atualidade queimando deste nascimento que engendra a sede de (re)começo em nós. Enquanto tudo nos fala de nosso fim, nós sonhamos sem admiti-la do

começo do mundo. **Nós sonhamos criar o que poderia ser um mundo.** Enquanto tudo aponta para nos fazer crer que a felicidade se encontra em uma tranquilidade frenética, dona de imobilidade de todo o nosso ser, pensamento e imaginário quebrado em um conforto onde a vulnerabilidade se dilui (este é o objetivo final do exercício: não sentir nada, nenhum medo, nenhuma falta, nenhuma tristeza – mas também nenhuma alegria ou coragem), **a imagem repentina, o avanço, a reinvenção de nosso ser pela poesia vem sacudir essa certeza: e se o que realmente precisamos, é de uma respiração desconhecida, de uma onda, de um movimento?** (CÔTÉ, 2014, p.14, tradução nossa, ênfase minha).

Assim como a autora, esta pesquisa me move no sentido da crença na poesia como força habitante do mundo. Poesia que se encontra muitas vezes velada, a qual demanda certa sensibilização dos sentidos para sabermos encontrar, para podermos sentir.

Eu creio na poesia como força movente do surgimento de novos mundos. Força que torna aparente o inverso das coisas, reveladora de ocultos, de avessos criadores de novas existências. Força impulsionadora de potências da vida.

Poesias submersas, poesias escondidas, poesias em belezas, como reflete Bausch ao afirmar que *“Les plus belles choses sont presque toujours bien cachées. Il faut les saisir et les cultiver et les laisser agrandir lentement”*⁶ (BAUSCH, 2000). **“As mais belas coisas estão quase sempre bem escondidas. É preciso alcançá-las e cultivá-las e deixá-las crescer lentamente”** (BAUSCH, 2000, tradução nossa, ênfase minha).

Diante da perspectiva de uma encantaria como dimensão poetizadora do rio, nos interessou focalizar o aspecto poético desta abordagem para a partir daí pensar acerca da presença da poesia no mundo e suas implicações no corpo e na dança. Essas reflexões partem da noção de poesia proposta por Côté.

Com efeito, a ideia de encantaria devém uma lente que nos permite pensar o mundo habitado por forças escondidas, repletas de mistérios e encantamentos, as quais contém forças poéticas em abundância. Pensar as superfícies do mundo e de igual maneira as suas profundezas. Pensar o que é aparente e oculto neste mundo e como somos afetados nessas relações.

⁶ Discurso pronunciado na ocasião da recepção do título de doutora “honoris causa”, da Université de Bologne (Italie). Tradução de José Marco. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acessado em 12-08-2020.

Esses outros mundos submersos são abrigos de modos de existência obedientes às lógicas internas das forças vivas na obscuridade, nas profundezas. Dessas camadas da vida brotam novas existências àqueles que se permitem buscar e mergulhar nessas forças. Como exemplo, poemas de Loureiro (2019) e de Nelligan (1903) nos convidam a praticar uma arte emergente do invisível do mundo.

« *Quem é indiferente ao mundo
Talvez não faça poesia.
Quem dele se maravilha, faz* ».
(LOUREIRO, 2019, p. 50, ênfase minha).

« *Onde estará o além das coisas?
Quando o além das coisas fez-se o aquém?
Por que as coisas perderam seus além?* »
(LOUREIRO, 2019, p. 53, ênfase minha).

« *Se eu apenas visse aquilo que vejo, aquilo que é
visível, sem ver o invisível, talvez não conseguisse
fazer minha poesia* » (LOUREIRO, 2019, p. 25, ênfase
minha)

« *Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.
Elle a l'éclat parfois des subtiles verdeurs,
D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes.
En un jardin sonore, au soupir de fontaines,
Elle a vécu dans les soirs doux, dans les odeurs;
Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.
Elle court à jamais les blanches prétentaines,
Au pays angélique où montent ses ardeurs,
Et, loin de la matière et des brutes laideurs,
Elle rêve l'essor aux célestes Athènes.*

Ma pensée est couleur de lunes d'or lointaines »
(NELLIGAN, 1903, p. 20)

« *Meu pensamento é a cor de luzes distantes,
Do fundo de alguma cripta às profundezas vagas.
Às vezes tem o brilho de um verde sutil,
De um golfo onde o sol abaixa suas antenas.
Em um jardim de som, com suspiro de fontes,
Ela viveu em noites amenas, em cheiros;
Meu pensamento é a cor de luzes distantes,
Do fundo de alguma cripta às profundezas vagas.
Ela corre o branco pretensioso para sempre,
Na terra angelical onde seu ardor se eleva,
E, longe da matéria e da feiura bruta,
Ela sonha com a ascensão da Atenas celestial.*

Meu pensamento é a cor de luzes distantes »
(NELLIGAN, 1903, p.20, tradução nossa, ênfase
minha)

Dando sequência às reflexões acerca da noção de poesia aplicada nesta pesquisa-criação, sublinha-se mais uma vez que esta não é sinônima de poema ou da linguagem artística de mesmo nome. De modo mais amplo, faz referência à poesia criadora habitante do mundo; poesia como ato de criação, tal como apresentado por Côté e Loureiro nas citações a seguir:

Devant l'image poétique, quelque chose en nous se réanime, se souvient qu'il désire, qu'il est avide d'invention, de rêve, de courage. De poésie. L'étymologie même du mot appelle directement au geste, à l'action, au transport : du franc ancien, *poiêsis* (faire créer). (CÔTÉ, 2014, p. 13).

Diante da imagem poética, alguma coisa em nós se reanima, se lembra que ele deseja, que ele é ávido de invenção, de sonho, de coragem. De poesia. A própria etimologia da palavra apela diretamente ao **gesto, à ação, ao transporte**: do franco antigo, *poiêsis* (**fazer criar**). Eu falo da **poesia em movimento. Poesia em pé, movente, comovente, movendo-se em nós e convidando-nos a colocar-nos em movimento** (CÔTÉ, 2014, p. 13, tradução nossa, ênfase minha).

“A poesia foi sempre a tecelã dessa humana medida de medir o homem, o amor e a vida” (LOUREIRO, 2019, p. 43, ênfase minha).

Por vezes invisível, por vezes visível, manifestando-se de diferentes maneiras, capaz de conferir mais realidade à vida e às múltiplas existências; é esta a poesia abordada pela teoria de criação da *encantaria-corpo*.

Tal como mencionado anteriormente, o interesse pela poesia foi disparado no processo de criação das obras desta pesquisa, mas também instaura certo apelo a ampliarmos nossa percepção do mundo.

De um lado, o mundo capitalista. Mundo que prioriza aspectos materiais em detrimento daqueles relativos à imaginação, à intuição, à percepção... Mundo disponível para as ditaduras da moda, da forma, dos modos de pensar e dos modos de agir.

Sob meu ponto de vista, habitamos atualmente o mundo da norma e da forma. Somos prisioneiros de estruturas que nos impulsionam a abandonar nossos corpos e esquecer nossas relações com o meio e com nós mesmos. Logo, ratifico acreditar que a humanidade dirige-se rumo a um mundo desencantado, despojado do encontro com a poesia e sua expressão.

No sentido contrário, as artes parecem uma oportunidade bastante fecunda à instauração de outros tipos de conexão com o mundo e de produção de mundos também. Elas nos estimulam a mover diferentemente, em todos os sentidos; a criar situações e mundos inesperados; a revelar a poesia escondida nas coisas. E isso, porque precisamos de poesia.

Eu creio nisto.

Ela está aqui, ali, lá.

Mas é preciso saber procura-lá, pois

Hors des systèmes, à côté des ornières dans lesquelles nous marchons sans plus jamais nous demander pourquoi nous empruntons tous les jours ces trajets creusés par l’habitude, par l’inquiétude et par l’ennui; sans plus jamais nous demander pour qui, pour quoi nous restreignons nos possibles à ce point – hors des balises de sécurité se trouve une forme de magie immémoriale qui parfois nous est donnée, le plus souvent sans avertissement. Il faut bien regarder, puisque nous sommes conditionnés à ne plus la voir. Comme dans l’enfance, comme dans l’amour fou, il faut guetter les signes. Dès qu’on les cherche, ils brillent plus que le reste, constellation soudain reconnaissable depuis qu’on apprend le nom : poésie (CÔTÉ, 2014, p. 17).

Fora dos sistemas, ao lado dos sulcos em que caminhamos sem jamais nos perguntar por que tomamos essas rotas habituais todos os dias, pela inquietude e pelo tédio; sem jamais nos perguntar por quem, pelo que restringimos nossas possibilidades a esse ponto – fora das etiquetas de segurança **encontra-se uma forma de magia imemorial que às vezes nos é dada, na maioria das vezes, sem aviso. É preciso olhar bem, porque nós somos condicionados a não mais vê-la.** Como na infância, como no amor louco, **é preciso estar atento aos sinais.** Assim que os procuramos, **eles brilham mais que o resto, constelação repentinamente reconhecível desde que aprendemos o nome: poesia** (CÔTÉ, 2014, p. 17, tradução nossa, ênfase minha).

Completando o sentido exposto na citação acima, é justo considerarmos que “... ***o poético, qualidade essencial da poesia, pode também impregnar a expressão artística de seu valor além do poema, do mundo e do universo***” (LOUREIRO, 2019, p. 55, ênfase minha).

Esse memorial é também um ato a favor da poesia no mundo: um espaço para pensá-la, produzi-la, senti-la, a partir de sua manifestação no corpo dançante, no paralelo entre a dimensão conceitual-prática, assim como a noção de encantaria e de dança imanente.

A seguir, veremos imagens da obra *Vamos falar de poesia?*, a qual assinala um convite ao encontro com a poesia do corpo e da vida. Após as imagens, um testemunho em experiência desta autora, ao refletir acerca de questões da poesia no corpo.

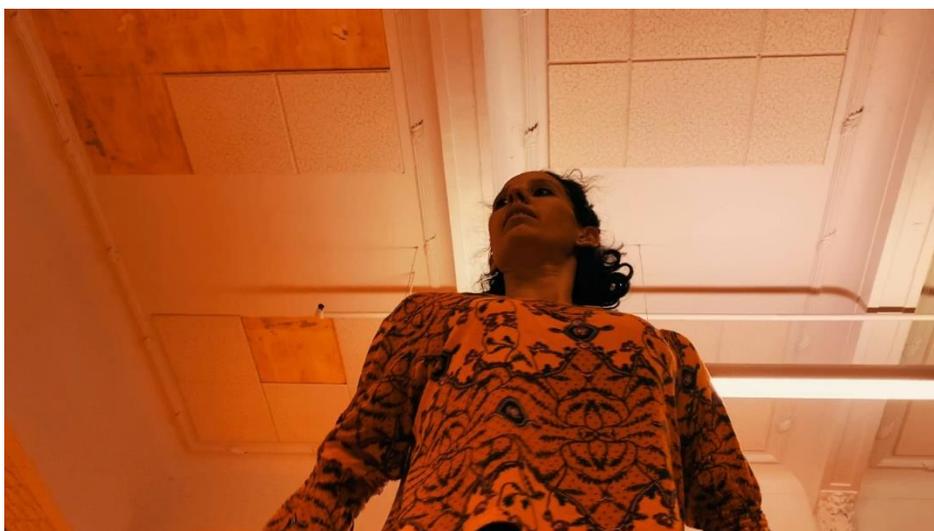
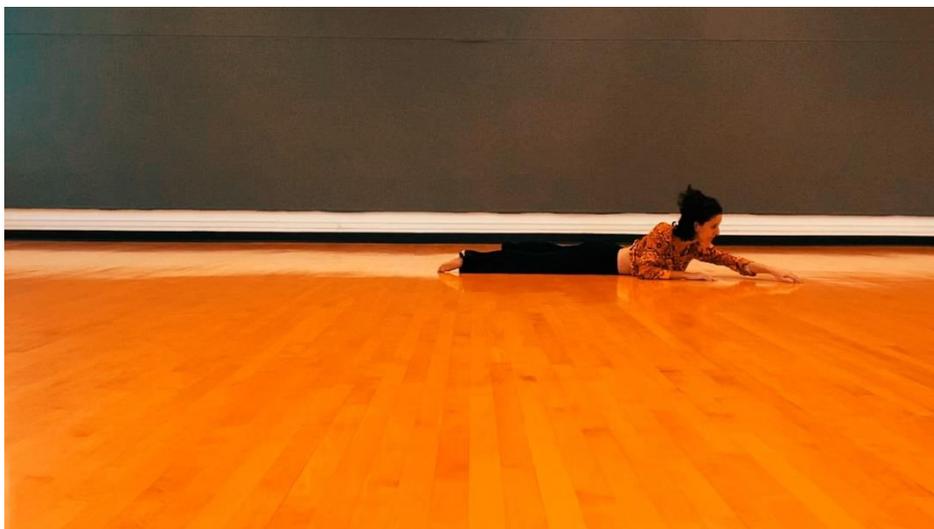
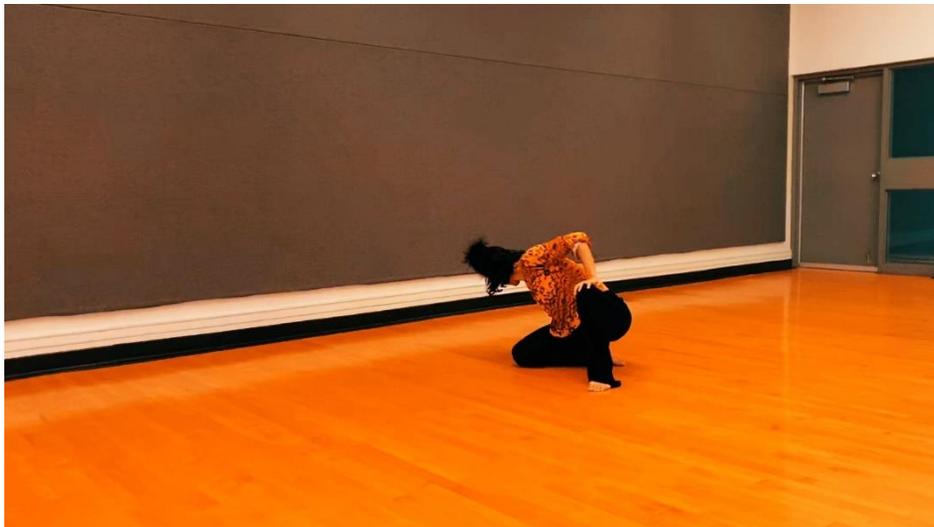


Imagem 65, 66 e 67: *Vamos falar de poesia?*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Eu quero falar que a poesia do corpo, da dança, ela está no corpo.

Quem traz isso à tona é o dançarino(a). Quando a gente faz os mergulhos, mergulha em si, a gente está desvelando a essência poética do corpo.

Dizer que a essência poética do corpo, a dominante poética do corpo, vem do corpo. Em processo de criação.

Poesia da vida. Não só poesia como beleza ou como arte. Mas poesia como aquilo que te inspira, que te leva para outro lugar.

Então o que tem nessa encantaria? Se o corpo tem uma encantaria, significa que lá habitam os gestos que formam a dança, eles saem desse lugar encantado, como se fosse um espaço que acumula minhas possibilidades de mover poéticas” (Luiza Monteiro).

A partir do exposto, ressalta-se que os processos criativos desenvolvidos aplicaram a noção de poesia na perspectiva de potência, força. De um “caráter lírico do orgânico”, como menciona Louppe (2004), que habita e faz mover o corpo. Logo, consideramos a *encantaria-corpo* uma dimensão poética do corpo; lugar disponível à (re)criação de si, a partir de forças poéticas.

Em analogia ao movimento poetizante do homem amazônico em sua relação com o rio, o(a) dançarino(a) faz emergir a linguagem poética da dança das profundezas de seu corpo. O corpo criador é dependente de si mesmo e de um processo que lhe convida a procurar a dança em seu corpo.

Na morada enraizada sob a pele fina, frágil e ordinária de um corpo aparente ao mundo, o(a) dançarino(a) é convidado(a) a deixar-se imergir para ser movido(a) pela poesia de si, pela poesia em si, fazendo emergir deste contato íntimo e particular suas existências poéticas em dança.

Corpos-poesias. Corpo. Poesias. A poesia na *encantaria-corpo* não tem nome, não tem forma, não tem história. Não há nada pronto. É devir. É potência que anima a encantaria, que aguarda, palpitante e poderosa, nas profundezas. É ela quem confere estados de poesia ao corpo enquanto dança.

Creemos que a poesia habita o corpo, ali, onde os olhos não podem alcançar. Ali, na *encantaria-corpo*. Coadunando a esse pensamento:

Comme pour les Inuits qui sculptent la pierre en cherchant à révéler les œuvres qui se trouvent déjà dedans, la poésie est déjà là. Elle nous attend. Elle est une rivière souterraine. Si on croit qu’il n’y a pas de poésie dans le monde, c’est simplement qu’on ne sait pas la reconnaître (ou parce qu’on ne mange pas à sa faim ou parce que la télé est allumée) (CÔTÉ, 2014, p. 68).

Como para os Inuits, que esculpem a pedra procurando revelar as obras que já se encontram dentro, **a poesia já está lá. Ela está esperando por nós. Ela é um rio subterrâneo. Se cremos que não há poesia no mundo, é simplesmente porque não sabemos reconhecê-la** (ou porque não comemos da sua fome ou porque a televisão está ligada) (CÔTÉ, 2014, p. 68, tradução nossa, ênfase minha).

À luz destas reflexões, os processos de criação componentes desta pesquisa foram guiados ao encontro da encantaria como dimensão corporal, onde estão os pólenes poetizadores do corpo e de suas criações.

Os procedimentos criativos das oito poéticas tiveram por objetivo ativar, instaurar e convocar as forças poéticas da *encantaria-corpo*, para que estas fossem as motrizes das possibilidades criativas do processo, e, de igual forma, revelassem os conteúdos e formas de cada uma das obras.

Assim, comungamos com Louppe, pois nesta pesquisa *“Comme dans le travail de l'enfantement, c'est la puissance du corps à sécréter du vivant depuis sa propre matière qui nous intéresse”* (LOUPPE, 2004, p. 30). *“Como no parto, é o **poder do corpo de secretar o vivo em sua própria matéria que nos interessa**”* (LOUPPE, 2004, p. 30, tradução nossa, ênfase minha).

Tal como para a autora, aqui também nos interessa o secreto do corpo. O vivo do corpo que nele é secreto. Nos interessa tocar a poesia corporal nesse lugar talvez muito longínquo em cada um de nós. Nos interessa sentir a poesia como potência criativa, que pode imprimir nos movimentos estados particulares de ser, estados diferenciados de atenção, de temporalidade e de presença. É ela que move o corpo a ir buscar e descobrir formas de ser em dança.

A poesia na *encantaria-corpo* é a força da criação do movimento, da dança. Ela é da ordem da sensação, da percepção. Não é uma ideia ou um ideal, tampouco um conceito. Ou seja, *“Je parle de la poésie en marche. Poésie debout, mouvante, émouvante, bougeant en nous et nous invitant de ce fait à nous mettre en mouvement”* (CÔTÉ, 2014, p.13). *“Eu falo da poesia em movimento. Poesia em pé, movente, comovente, movendo-se em nós e convidando-nos a colocar-nos em movimento”* (CÔTÉ, 2014, p.13, tradução nossa, ênfase minha). Dialogando com essa perspectiva, destaca-se:

Or c'est ce qui fait poésie dans le corps, ni même un volume donné qui émanerait de cette morphologie à travers une sphère constante et lisse du mouvement : cette sphère n'existe que par sa turbulence, par l'aboutissement aigu et percutant des 'tensions' qui s'y développent, des directions qui s'y engagent. (LOUPPE, 2004, p. 68).

Mas é isso que faz a **poesia no corpo**, nem mesmo um volume dado que emanaria dessa morfologia através uma esfera constante e suave do movimento: **essa esfera só existe através da sua turbulência, através da culminação aguda e impactante das ‘tensões’ que se desenvolvem, das direções que se engajam**. (LOUPPE, 2004, p. 68, tradução nossa, ênfase minha).

Em resumo, chamo poesia do corpo a potência poética invisível que o impulsiona à descoberta de novos estados de ser corpo no processo criativo em dança.

É da ordem do invisível que é sensível.

Não podemos tocá-la senão pela justa percepção dos agenciamentos interiores do corpo.

Partimos a procurá-la para que nos vire de ponta-cabeça, nos tire de nosso lugar de conforto, confunda nossas possíveis estruturas.

Creemos nessas buscas incessantes.

Creemos que, ao criar, ao nos lançarmos em processos criativos em dança, o corpo busca um corpo poetizado. Corpo poetizado ancorado nas idiossincrasias presentes no processo. Ancorado na *encantaria-corpo*. Ancorado na poesia de si, pois

... ce qui se cherche, c'est justement ce geste-corps artistique. Pas comme un geste parmi tant d'autres, mas le geste dans sa subtilité et finalité artistique. Ce geste qu'on dit unique, un peu hors du temps et qui, même s'il se veut quotidien, continue à être poétique. (MARTIN, 2011, p. 13-14).

... o que se procura, é justamente esse **gesto-corpo artístico**. Não como um gesto dentre tantos outros, mas o **gesto na sua sutileza e finalidade artística**. Esse gesto que dizemos **único, um pouco fora do tempo** e que, mesmo que ele se queira cotidiano, continua a ser **poético** (MARTIN, 2011, p. 13-14, tradução nossa, ênfase minha).

A exemplo das poéticas desta pesquisa, apresentamos a seguir uma reflexão acerca dos corpos no projeto *l'Abecedaire du corps dansant*⁷, realizado por Martin, que

⁷ « Il se présent, ni plus ni moins, comme un double travail de réflexion et de création sur le corps dansant élaboré à partir des vingt-six lettres de l'alphabet. Chaque une des vingt-six lettres est accompagné d'un concept qui permette interroger, à travers du corps, des mots (texte) et du mouvement, les multiples aspects du corps dansant ». (MARTIN, 2011, p. 2-3).

« Ele se apresenta, nem como mais nem como menos, como um duplo trabalho de reflexão e de criação sobre o corpo dançante elaborado a partir de vinte e seis letras do alfabeto. Cada uma das vinte e seis letras é acompanhada de um conceito que permite interrogar, por meio do corpo, das palavras (texto) e do movimento, os múltiplos aspectos do corpo dançante » (MARTIN, 2011, p. 2-3, tradução nossa).

expriment la complexité, la pluralité et la sensualité du corps dansant en soi – la peau, la chair, des os, et individu mélangés – sa présence et son pouvoir de séduction, sa sensibilité, son expressivité. Mais encore, ils s’expriment eux-mêmes, se représentent, ni plus ni moins, pendant qu’ils dansent. Il s’agit, donc, de chercher et de mettre en scène non pas la vérité du corps, mas ses vérités. Parler avec et à travers lui, jamais sans sa présence. Soumettre le corps à la question, l’explorer, l’interrogé, autant dans sa technicité instituée et incorporée que dans sa spontanéité, sa dimension intuitive et sa capacité à se mettre en représentation, à interpréter autant qu’à s’interpréter (MARTIN, 2011, p. 4).

exprimem a complexidade, a pluralidade e a sensualidade do corpo dançante em si – a pele, a carne, ossos, e indivíduo misturados – sua presença e seu poder de sedução, sua sensibilidade, sua expressividade. Mas ainda, **eles exprimem a eles mesmos, representando-se, nem mais nem menos, enquanto dançam. Trata-se, portanto, de pesquisar e de colocar em cena não a verdade do corpo, mas suas verdades.** Falar com e através dele, nunca sem sua presença. Submeter o corpo à questão, o explorar, o interrogar, tanto na sua técnica instituída e incorporada que na sua espontaneidade, sua dimensão intuitiva e sua capacidade de se colocar em representação, de interpretar tanto que se interpretar (MARTIN, 2011, p. 4, tradução nossa, ênfase minha).

A seguir, um testemunho sensível de Robson Gomes complementa as reflexões:

“Essa sensibilidade que necessita de muito trabalho para atingir um grau de interioridade tão à flor da pele, a ponto dessa interioridade se manifestar, não necessariamente fora, mas dentro e fora, fora-dentro, a sensibilidade dentro de corpos encantados, ela vem à frente.... o que seria despertar essa coisa? Seria se tornar mais sensível. Se tornar mais sensível a si, ao outro, e se tornar mais sensível ao ambiente, que é um ambiente cênico, e que está devidamente relacionado ao mundo-vida. Com a sensibilidade, ou com o afloramento dessa sensibilidade, eu consigo conjugar a verdade e a mentira internas de cada um dentro da cena, a partir de um exercício de sensibilidade de si, do outro e do ambiente”
(Robson Gomes).

Conectando-se com o exposto, as práxis criativas desta pesquisa buscaram ir além do trabalho formal e visual aos quais alguns trabalhos em artes cênicas por vezes se limitam. Uma vez mais, é no corpo onde encontramos a poesia, o estímulo para o mover em dança. É nesse lugar onde o criador se reencanta. É nesse lugar onde a dança se (re)faz. É nesse lugar onde existe a encantaria. Com efeito, acreditamos que:

Chorégraphes et interprètes s'attaquent ainsi aux mirages du soi comme du corps, aux miroirs déformés de notre réalité personnelle et corporelle, pour tenter d'en extraire quelque chose de juste et de fort; d'en développer une expérience et une connaissance riches et limpides, dynamiques et vivantes – donc modulables, adaptables, évolutives, jamais fixées dans l'espace et le temps –, qui portent le danseur au cœur comme aux limites de soi. C'est ici la part d'incertitude avec laquelle chacun de ces actants doit composer. Aussi, qui n'aime pas l'incertitude ne peut aimer la danse, ni l'art, constamment parcourus qu'ils sont par cette part de flou et d'ambiguïté; eux-mêmes porteurs d'inépuisables interrogations, d'une multitude de pistes d'exploration et d'une immensité de possibles, tous probables, tous souhaitables. Pertinence et omniprésence du doute salvateur (MARTIN, 2012, p. 55).

Coreógrafos e intérpretes atacam, assim, as **miragens de si** como do corpo, os **espelhos deformados** de nossa realidade pessoal e corporal, **para tentar extrair alguma coisa justa e forte**; de **desenvolver uma experiência e um conhecimento rico e límpido, dinâmico e vivo** – então moduláveis, adaptáveis, evolutivos, jamais fixados no espaço e no tempo – que levam o dançarino ao coração como aos limites de si. É aqui a parte de incerteza com a qual cada um desses atuantes deve compor. Também, quem não ama a incerteza não pode amar a dança, nem a arte, constantemente percorridas que são por essa parte de **imprecisão e ambiguidade**; eles próprios portadores de questões infinitas, de uma infinidade de pistas de exploração e de uma imensidão de possíveis, todas prováveis, todas desejáveis. Relevância e onipresença da dúvida salvadora (MARTIN, 2012, p. 55, tradução nossa, ênfase minha).

Ao longo de todo o processo de pesquisa, os criadores foram estimulados a conectarem-se com seus corpos, percebendo os agenciamentos de forças interiores, não somente forças no sentido da fisicalidade, mas também e, sobretudo, forças sensíveis, intuitivas, poéticas. É nesse processo de sensibilização do corpo em estado criativo que se localiza o surgimento das vidas poéticas emergentes do processo como um todo. Neste sentido, concordamos que

c'est toute la matière de l'être qui devient langage. Que le corps puisse trouver une poétique propre dans sa texture, ses fluctuations, ses appuis, sa rapporte à l'invention même de la danse contemporaine. Inventer un langage en effet ne revient plus à manipuler un matériau préexistant mais à donner naissance à ce matériau même, tout en en justifiant artistiquement la genèse, et en compromettant, dans cette entreprise, le sujet, à la fois producteur et lecteur de sa propre matière (LOUPPE, 2004, p. 56).

É toda a matéria do ser que vira linguagem. **Que o corpo pode encontrar uma poética própria na sua própria textura, suas flutuações, seus apoios**, sua relação com a invenção da dança contemporânea. Inventar uma linguagem não significa mais manipular um material preexistente, mas a **dar nascimento a esse material**, tudo justificando artisticamente a gênese, e comprometendo, nessa empreitada, o sujeito, às vezes produtor e leitor de sua própria matéria. (LOUPPE, 2004, p. 56, tradução nossa, ênfase minha).

Tal qual Louppe aponta, a noção de *encantaria-corpo* propõe justamente lançar o corpo dançante nesse lugar de sujeito de sua poética. É ele quem mergulha. Ele quem faz nascer de si uma poética que lhe é própria. Uma poética nascida das entranhas do corpo. Uma poética que faz nascer ecos das texturas, das flutuações, das sensações e percepções de um corpo imerso em si. O processo de criação é isto: “dar nascimento a este material”, fazer nascer os *corpos-encantarias*.

A seguir, apresentamos imagens do espetáculo *Na Beira* que captam alguns dos gestos e corpos poéticos da obra, seguidas de um testemunho sensível do intérprete-criador Lucas Costa.



Imagem 68, 69, 70, 71, 72 e 73: *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“A encantaria do corpo é o corpo em si. Eu compreendo o corpo como a encantaria de si mesmo. Do corpo vêm suas poesias, suas corporeidades e a magia que cada processo fornece. Um corpo que se modifica é capaz de ter diferentes poesias disponíveis. Hoje, eu me permito acessar e buscar certas poesias”
(Lucas Costa).



As *EIEs*: da noção de experiência aos mergulhos nas profundezas da *encantaria-corpo*



Traços, recortes, marcas do corpo envolto em suas camadas de mistério, feminilidade, cor, penumbra, magia, efemeridade. Sutilezas da pele revelando o além do corpo em movimento. (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE
e assista a obra *Onde estará o além das coisas?*

Nas artes e na vida cotidiana, muito se fala em experiência. E o que seria uma experiência? Como viver uma experiência? Tais questionamentos me levam a refletir acerca da qualidade das experiências em dança atualmente, seja em etapas relativas ao processo ou àquelas da apresentação de uma obra.

Certos processos em dança contemporânea optam por instaurar experiências compostas de ambientes favoráveis e férteis à criação. O(a) criador(a) se afirmaria por meio do encontro com diferentes modos de observar e conectar-se com seu corpo. Dessa forma, aborda-se a ideia de experiência cuja compreensão afasta-se um pouco daquela de reprodução e obediência, aproximando-se de ambientes para experimentar, perceber e sentir. Em face a essa reflexão, ressalta-se:

C'est clair qu'aujourd'hui, le corps dansant est dédié, à chaque fois moins, à faire la reproduction du mouvement, en cherchant, à chaque fois plus, le produire, le gérer de son intérieur. C'est évident aussi qu'il pose une attention particulière aux sensations ressenties par le danseur autant que les sensations provoquées aux autres. C'est évident aussi que l'abandon de la façon spectaculaire du corps dansant a autorisé le danseur à chercher chaque fois plus ce qui se passe et se complot dans son propre corps, ses muscles et ses affects, et que finit par céder espace à une pluralité des langages corporelles et danses entre corps mélangées/mixés et remixés, vides et trop pleins. Le danseur n'aura pas, donc, d'autre choix, qui danser ce qu'il est, pour le bien et pour le mal. Danser son propre corps, son histoire, avant d'incarner autre chose. Toutefois, sera-ce la marque réelle ou unique (dernière) d'un geste artistique? Sera-ce le dialogue tonique, ce jeu gravitaire qui revient à chaque mouvement, parfois propre et commun à tous les individus, qui ferait du geste du danseur un geste artistique? (MARTIN, 2011, p. 13-14).

Está claro que hoje o corpo dançante se dedica, **cada vez menos, a fazer a reprodução do movimento**, procurando, cada vez mais, **produzi-lo, gerá-lo de seu interior**. É evidente também que ele dedica uma **atenção particular às sensações sentidas** pelo dançarino assim como pelas **sensações provocadas nos outros**. É evidente também que **o abandono da forma espetacular do corpo dançante autorizou o dançarino a procurar cada vez mais o que se passa no seu próprio corpo, seus músculos e seus afetos, e que termina por ceder espaço a uma pluralidade de linguagens corporais e danças entre corpos misturados/mixados e remixados, vazios e muito cheios**. O dançarino, então, não terá outra escolha que dançar o que ele é, para o bem ou para o mal. **Dançar seu próprio corpo, sua história, antes de encarnar outra coisa**. Contudo, será este o diálogo tônico, este jogo gravitacional que revém a cada movimento, às vezes próprio e comum a todos os indivíduos, que faria do gesto do dançarino um gesto artístico? (MARTIN, 2011, p. 13-14, tradução nossa, ênfase minha).

Sublinhamos na sequência certas questões a partir da citação de Martin: Qual seria a marca real ou única de um gesto artístico? O que tornaria o gesto do(a) dançarino(a) um gesto artístico? Como conceber experiências em dança capazes de potencializar a criação de gestos artísticos próprios e comuns aos corpos criadores?

Vamos partir do terceiro questionamento.

Um dos fatores preciosos é a atenção ao corpo. De fato, a forma pela qual lidamos com esse aspecto nos parece bastante importante para o alcance de novas relações com o corpo, tanto na vida quanto na arte. Porém, como voltar a atenção para nós mesmos, para nossa forma de habitar o mundo? Como fazemos isso em processo de criação em dança?

Creemos que o mundo contemporâneo pouco investe em práticas de cuidado e atenção ao corpo. O que poderíamos considerar talvez como uma problemática cultural, engendra-se na sociedade ocidental, afastando o ser humano de contatos mais íntimos consigo mesmo.

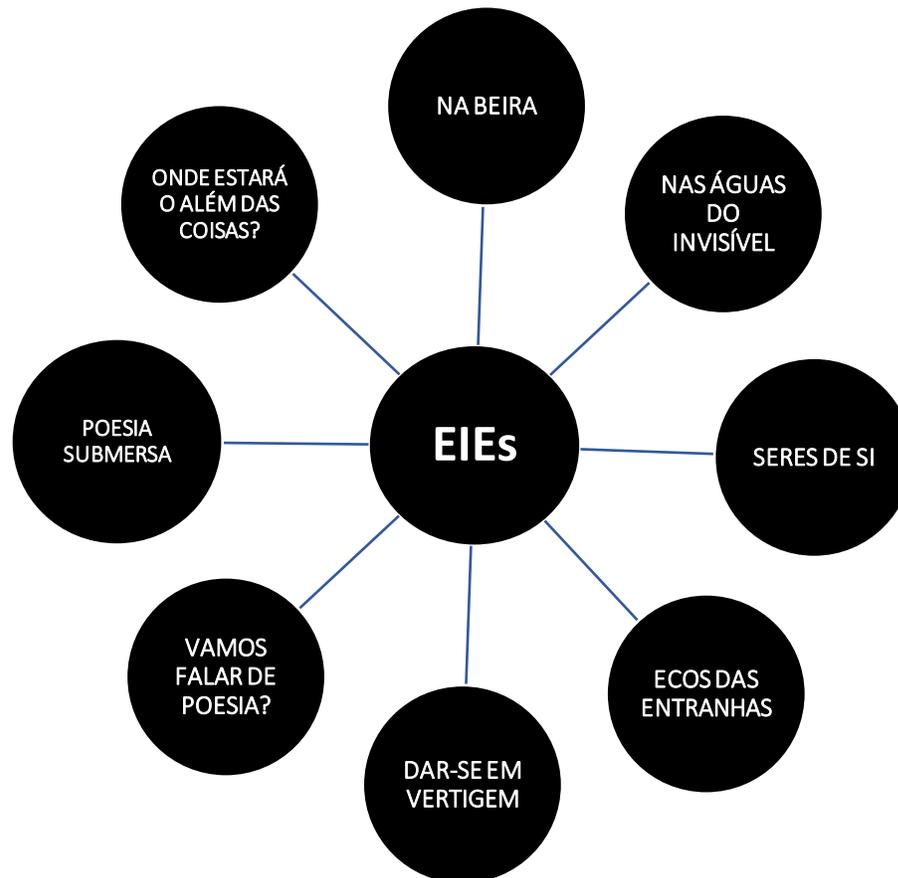
Da cultura do não movimento (como por exemplo, na escola) à da representação e substituição do corpo por imagens-corpos (especialmente no que diz respeito às novas tecnologias, às redes sociais etc.), os modos de presença e de atenção em nossa sociedade vêm se modificando e transformando também os modos de ser, de perceber e de habitar o corpo.

Quanto mais os conhecimentos e os saberes do mundo avançam, mais parece que regredimos no sentido corporal. Nos afastamos do corpo, de compreendê-lo como devir e de sua implicação em diferentes contextos sociais.

Face ao exposto, propusemos as *Experiências de Imersão e Emersão – EIEs* como metodologia composta de um conjunto de dispositivos imersivos para aproximação e enraizamento do corpo criador em sua *encantaria-corpo* na gestação de seus processos e poéticas.

Como mencionado ao longo deste texto, essas experiências são a metodologia emergida nos processos criativos componentes da pesquisa, isto é, não se inspiram ou tomam como referência métodos, caminhos e proposições exteriores a estes.

As *EIEs* compreendem todos os processos e poéticas gestados na pesquisa-criação. Elas são compostas por um conjunto de dispositivos imersivos. Para cada uma das poéticas corresponde um conjunto de dispositivos imersivos específico. A imagem abaixo apresenta a relação *EIE* como metodologia central da pesquisa e sua conexão com as poéticas:



Esquema 5: *EIEs* e poéticas

Fonte: A autora

Importante ressaltar a independência e autonomia de cada processo e poética. Todas participam da mesma ambiência teórico-conceitual, a qual convoca a criação em dança por meio do mergulho na *encantaria-corpo*. Não obstante, os caminhos processuais foram diversos e lançaram mão de estratégias próprias para a imersão e emersão nas formas e conteúdos de cada uma das oito poéticas.

No que diz respeito às noções fundamentais que perpassam a práxis metodológica das *EIEs*, observemos o esquema abaixo :



Esquema 6: *EIEs* e noções básicas
Fonte: A autora

Como dito anteriormente, cada *EIE* compreende um conjunto de dispositivos imersivos diferentes entre si, os quais ofereceram aos corpos criadores momentos de experimentações em dança para que pudessem realizar mergulhos na *encantaria-corpo*. Esses dispositivos convidaram os corpos a prestar uma atenção delicada e refinada ao que se passa em si e no outro (outros corpos, espaços, coisas...), com o objetivo de ampliar a escuta corporal.

Os dispositivos imersivos possuem em comum a instauração de momentos nos quais o corpo pode estar presente e atento ao que se passa na *encantaria-corpo*, a fim de que as experiências vividas pudessem ser fios condutores da criação nos processos e nas obras.

O(a) criador(a) tinha, então, um terreno fértil para nutrir sua dimensão poética, ao mesmo tempo em que se encontrava atento(a) às imersões dos gestos poéticos na superfície corporal. Aprofundando um pouco mais a definição de dispositivo imersivo, destacamos:

A arte de mergulhar no corpo exige dispositivos imersivos. O dispositivo é um **lugar, uma instância, um meio, como por exemplo, um museu ou um espetáculo**, no qual a eficácia performativa é suficiente para **produzir um efeito inédito no corpo**. Esse efeito é uma **experiência imersiva pelas emoções, imagens e sensações produzidas de maneira voluntária e involuntária**. (NOBREGA, 2015, p.375, ênfase minha).

A partir desta perspectiva, vale acrescentar que :

Le dispositif immersif produit des modalités inédites basées dans les sensations internes, notamment dans l'état de vertige en ses multiples formes : le vertige de l'amour, de l'orgasme, de la douleur, de la liberté, de la transe, des sports radicaux. Mais, la méthode de description, de narration de ce vertige c'est la méthode du retrait entre le vivant et le vécu, donc, entre ce qui se passe dans le corps et ce qu'on peut exprimer par le langage. Ce ponctue ici le travail de création artistique, par exemple, comme une possibilité de s'immerger. (ANDRIEU, 2014, 404-405).

O dispositivo imersivo **produz modalidades inéditas baseadas nas sensações internas**, especialmente no estado de vertigem em suas múltiplas formas: a vertigem do amor, o orgasmo, a dor, a liberdade, o transe, os esportes radicais. Mas, o método de descrição, de narração dessa vertigem é o método de afastamento entre o vivo e o vivido, portanto, entre o que se passa no corpo e o que podemos exprimir pela linguagem. Isso pontua aqui o trabalho da criação artística, por exemplo, como uma possibilidade de se imergir (ANDRIEU, 2014, 404-405, tradução nossa, ênfase minha).

Outro aspecto importante que tece a rede conceitual das *EIEs* é a noção de experiência em diálogo com o processo de criação. Nesse contexto,

Le concept d'expérience présente en effet la caractéristique de pouvoir jouer sur deux registres de signification : ce qui arrive au sujet et ce qui arrive à l'environnement dans leurs rapports réciproques par la médiation de l'activité. En d'autres termes, il oblige à articuler la transformation contingente de l'« environnement-pour-le-sujet » avec le travail de subjectivation (ZEITLER et BARBIER, 2012, p.107).

O conceito de experiência apresenta a característica de poder jogar dois registros de significação: **o que acontece ao sujeito e o que acontece ao meio em suas relações recíprocas pela mediação da atividade**. Em outros termos, ele obriga a articular a transformação contingente de « meio-para-o-sujeito » com o trabalho de subjetivação (ZEITLER et BARBIER, 2012, p.107, tradução nossa, ênfase minha).

A partir do exposto as *EIEs* visaram permitir aos(as) criadores(as) acessos a ambientes férteis para acontecimentos subjetivos engendrados no próprio processo.

Creemos que as *EIEs* instauram momentos para se deixar ir sem julgamentos, privilegiando a atenção ao corpo e à sua ação poética. Proporcionam o abandono de uma imagem do corpo que permite a um universo, às vezes desconhecido e interior, convocar formas mais justas de uma poesia que deseja mostrar-se convidando mundos interiores a expressarem-se por meio da dança.

Esses momentos provocaram o corpo dançante a vivenciar e elaborar novas experiências corporais, isso significa que as experiências foram aquilo que aconteceu ao corpo e o que este experimentou enquanto era afetado por cada dispositivo imersivo componente das *EIEs*. Isto é, os corpos criadores faziam e recebiam as experiências ao mesmo tempo, porque

« Faire expérience » et « Avoir l'expérience » se nourrissent l'un l'autre dans une dynamique de transformation réciproque et d'acquisition créatrice permanente. Et la Recherche pour ceux qui s'y accourent est l'exemple même de ce rapport de transformation entre avoir et faire, dont certains porteront témoignages dans les communications qui suivent (CADIÈRE, 2017, p.10-11).

« Fazer experiência » e « Ter experiência » nutrem-se um ao outro em uma dinâmica de transformação recíproca e de aquisição criadora permanente. E a pesquisa para aqueles que se apoiam nela é o próprio exemplo dessa relação de transformação entre ter e fazer, algumas das quais testemunharão nas comunicações que seguem (CADIÈRE, 2017, p.10-11, tradução nossa, ênfase minha).

Dito de outro modo, as *EIEs* não são apenas o conjunto de diretrizes e estratégias prévias da metodologia aplicada nos processos criativos das oito poéticas. Elas foram, antes de mais nada, todos os acontecimentos singulares vividos por cada corpo enquanto fazedor e receptor das experiências, uma vez que compreendemos que:

L'expérience est de l'ordre d'un vécu unique et singulier. Ce que l'on a fait de sa vie et ce que la vie a fait de nous, est constitutif de la subjectivité de chacun indissociable du sujet constitué. L'expérience est dans la subjectivité du sujet une donnée (consciente ou inconsciente) qui a pour fonction de servir de référence dans un ici et maintenant qui s'interroge pour faire et agir. En quelque sorte l'expérience est une transmission à soi-même, de son histoire significative et signifiante qui permet d'agir, de poser tel acte, de réfléchir selon l'habitude, la façon, la

perspicacité, l'intention, les valeurs, les pensées acquises et incorporées durant le temps passé. L'expérience fonctionne comme la culture singulière du sujet: un ensemble complexe et dynamique de données éprouvées qui immanquablement cultive de la connaissance sur la propriété privée du sujet-acteur. Une connaissance subjective fondée en vérité sur le fait même qu'elle a été éprouvée par le sujet dans son rapport au monde. (CADIÈRE, 2017, p. 11).

A experiência é da ordem de um acontecimento único e singular. O que fizemos de nossa vida e o que a vida fez de nós é constitutivo da subjetividade de cada um e indissociável do sujeito constituído. **A experiência é na subjetividade do sujeito um dado** (consciente ou inconsciente) **que tem por função servir de referência no aqui e agora que se interroga para fazer e agir.** De certa forma, **a experiência é uma transmissão a si mesmo, de sua história significativa e significativa que permite agir, realizar tal ato, refletir de acordo com o hábito, a forma, a perspicácia, a intenção, os valores, os pensamentos adquiridos e incorporados durante o tempo passado.** A experiência funciona como a cultura singular do sujeito: um conjunto complexo e dinâmico de dados comprovados que invariavelmente cultiva o conhecimento sobre a propriedade privada do sujeito-ator. Um conhecimento subjetivo fundado na verdade pelo próprio fato de ter sido vivenciado pelo sujeito em sua relação com o mundo (CADIÈRE, 2017, p. 11, tradução nossa, ênfase minha).

As *EIEs* visavam instaurar ambientes desconhecidos aos(as) dançarinos(as), onde o imergir e emergir nas *encantarias-corpos* pudessem suscitar, justamente, experiências cujo contato com as profundezas corporais fosse o principal gerador das transformações vividas nos corpos. Sob esse prisma, cada experiência do processo fora responsável por desencadear momentos únicos de mergulhos nas *encantarias-corpos*, posto que

L'expérience résulte d'une incorporation particulière et singulière acquise, apprise, transmise, éprouvée. Consciemment ou inconsciemment elle contient le sens subjectif (ou valeur) que l'on donne et que l'on capitalise durant son parcours existentiel des objets, situations, événements, émotions, images, récits, gestes, souvenirs... (CADIÈRE, 2017, p.08).

A experiência resulta de uma incorporação particular e singular adquirida, aprendida, transmitida, testada. Conscientemente ou inconscientemente, ela contém o **senso subjetivo** (ou o valor) que damos e que capitalizamos durante nossa jornada existencial de objetos, situações, eventos, emoções, imagens, histórias, gestos, memórias... (CADIÈRE, 2017, p.08, tradução nossa, ênfase minha).

A seguir, imagens da *EIE* "*O misticismo como via de conexão espiritual e transcendental*", aplicada pelo intérprete-criador Gleydyson Cardoso no processo de criação de *Na Beira*. Em linhas gerais, a experiência utilizava como dispositivo imersivo a experimentação corporal na relação com o incenso.

Cheiro, brasa e fumaça, como dispositivos provocadores do acesso à *encantaria-corpo*. Após as imagens, observaremos o testemunho em experiência de Willame Costa acerca de sua experiência individual nesta *E/E*. Este testemunho tornou-se texto integrante da obra cênica *Na Beira*.



Imagem 76, 77, 78, 79 e 80: *EIE Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

*“Acendo, queimando
acendo este corpo e nas
cinzas de pensamentos
profundos, mergulho.
Esfumaço a fumaça que
me atravessa quando
entro neste portal de
conexões. Me banho com
este cheiro, exalo. Rasgo e
arranco esta pele, me
transformo, sou. O agora
encanto, transpareço. Sou
os olhos, sou além dos
olhos. Emano, sensibilizo e
arrepio. Giro, encarno,
girando, me volto”
(Williame Costa).*

A partir do testemunho em experiência de Willame Costa, percebemos que cada corpo incorpora elementos particulares, subjetivos, a cada experiência feita, vivida.

Deste modo, acreditamos que as experiências se fazem nas lacunas do corpo, em possibilidades indescritíveis, em tempos e espaços criados singularmente.

Tempos e espaços relativos a cada experiência e aos seus sujeitos. Por vezes, um tempo de uma respiração percebida no interior mais profundo. Ali, onde ninguém me vê habitar, mas onde habito. É por essa razão que

[...] a experiência tem sempre uma **dimensão de incerteza** que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma **abertura para o desconhecido**, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (BONDÍA, 2002, p. 28, ênfase minha).

Desse modo, para esta pesquisa-criação, viver uma experiência

[...] significa que **algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma**. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, **“fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo**. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, **deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso**. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (BONDÍA, 2002, p. 25, ênfase minha).

Levando em consideração os aspectos tratados anteriormente, passemos a outro elemento das *EIEs*: a ideia de mergulho. Na abordagem de Loureiro (2015), mergulho é mencionado como ação geradora da poesia, como encantaria das palavras.

Segundo o autor, mergulhar é metáfora representativa do movimento feito pelo poeta ao criar sua poesia, ou seja, ele realiza mergulhos nas encantarias das palavras. Tal movimento é o responsável pela extração da dimensão poética das palavras e do caminho que a torna visível no poema. A esse respeito, o poeta comenta:

A dimensão poética está contida em potência, submersa, capaz de tornar-se a função dominante, no momento em que o poeta, pelo toque imperativo da palavra, faz a poesia emergir na escrita, o poema – forma privilegiada e essencial da expressão poética. **Imagem de Orfeu que mergulha na profundidade das coisas,**

para resgatar a mulher amada, **o poeta, mergulha na linguagem, para desencantar de suas encantarias, o poético, a poesia, os poemas ali contidos** (LOUREIRO, p. 77, 2019, ênfase minha).

Indo ao encontro da abordagem de Loureiro, propõe-se o mergulho como ação do corpo dançante ao ir e vir na *encantaria-corpo*, a fim de experimentar, criar, a partir de suas profundezas, suas forças interiores. O(a) criador(a), assim como o poeta, mergulha no corpo para desencantar ali sua poesia, seus movimentos, seus gestos, suas danças.

Mergulhos nas águas de si. Mergulhos como ações geradoras de abandono do corpo, que vai ao encontro de impregnar-se em experiências significativas e transformadoras que o impulsionam a criar.

Avancemos mais um pouco destacando os seguintes questionamentos:

Como o corpo dançante pode mergulhar em suas forças invisíveis?

Quais seriam os dispositivos, contextos, que permitem ao corpo dançante mergulhar em suas forças invisíveis?

Os mergulhos foram mecanismos particulares e subjetivos desenvolvidos por cada corpo no momento em que ocorreram as *EIEs*. Em outras palavras, nesta pesquisa-criação os mergulhos são metáfora do movimento infinito de ida e vinda do corpo em sua dimensão poética, sua *encantaria-corpo*. Eles são idiossincráticos e dependem da disponibilidade e entrega de cada corpo às experiências do processo. Com efeito, para cada *EIE* correspondem infinitos mergulhos do(a) criador(a) na *encantaria-corpo*.

Para mergulhar em si é preciso permitir-se. Permitir-se certa disponibilidade à aventura. A aventura do desconhecido. Do novo. Do outro. Do abandono como alargamento da atenção corporal. Do perder-se. Do tédio. Abandono e disponibilidade corporal, cujo foco principal é sempre *“Se rendre non pas tant apte à faire, mais disponible à le faire. Ouvrir des espaces pour que la chose puisse advenir. Creuser, lâcher prise et s’abandonner en toute confiance. Travailler sur/et à partir de la matière de soi”* (MARTIN, 2012, p.56). *“Tornar-se não tanto apto a fazer, mas disponível para fazê-lo. Abrir espaços para que as coisas possam acontecer. Deixar-se levar e se abandonar com confiança. Trabalhar sobre e a partir da matéria de si”* (MARTIN, 2012, p.56, tradução nossa, ênfase minha).

Os mergulhos aconteceram em múltiplas e diversificadas ações geradoras de encontros com a poesia do corpo, gerando uma fluidez de idas e vindas desenhadas entre as profundezas e a superfície corporais. Logo, podemos dizer que o corpo criador fora estimulado nas *EIEs* a navegar em seu corpo-rio assim como,

O poeta, no poema, faz emergir a linguagem do verso, do fundo das encantarias do rio da linguagem, **tornando sua poeticidade dominante, realçando “a denominação poética” da linguagem**. Faz o poema ou o mito-poema inserir-se com significação própria do contexto circundante. (LOUREIRO, 2019, p. 78, ênfase minha).

A cada experiência, infinitos mergulhos. E cada mergulho ia pouco a pouco fazendo emergir e amadurecer gestos poéticos formadores das obras.

Sob nosso ponto de vista, os mergulhos permitiram tempos de encontro com a riqueza habitante na *encantaria-corpo*. Redesenharam poderes, esquemas e os tempos normativos e encarceradores do corpo. Tornaram aparentes na pele novos mundos, novas temporalidades em forma de movimento, dança, poesia.

A seguir, o poema *Nas águas do invisível*⁸, de minha autoria, nos convida ao mergulho.

*Tempo para mergulhar...
Mergulho no corpo...
O corpo invisível aos olhos...*

*Tempo para mergulhar...
No universo mágico do corpo...
Na poesia do corpo...*

*Tempo para mergulhar...
Para abrir caminhos...
Para habitar o mundo hoje...*

*Tempo para mergulhar...
No tempo do agora...
No tempo do corpo...*

*Tempo para existir...
Existir no tempo do mergulho...*

⁸ Poema elaborado durante o processo criativo da poética *Nas águas do invisível*.

Fazer existir novas formas de ser...

*Tempo para mergulhar...
Para (re)conhecer as imersões...
Imersões de nosso maior e infinito casulo...
O corpo...*

*Tempo de mergulhar
Tempo de ter tempo
Tempo de descoberta
Tempo de criação
Tempo de poesia
Tempo do corpo*

Tempo para mergulhar. Mergulhe!

Os mergulhos caracterizaram-se sobretudo pela atenção ao tempo presente da ação, e das relações geradas a partir de escuta refinada, a fim de que fosse gerada uma percepção mais sensível aos estados e atividades internas do corpo, imerso em seu abrigo poético, mas também atento e abandonado a perceber suas emergências.

Procurávamos um corpo que se escuta enquanto mergulha. Logo, o mergulho já é uma escuta, uma abertura. Nesse caso, importa ressaltar que *“La question de l’écoute est au cœur de toutes les pratiques corporelles qui engagent un travail sur la conscience du corps et du mouvement, et elle comporte toujours une double face : il s’agit à la fois de l’écoute de soi-même, et de l’écoute de l’autre”* (GINOT, 2012, p.88). *“A questão da escuta está no coração de todas as práticas corporais que engajam um trabalho acerca da **consciência do corpo e do movimento**, e ela comporta sempre uma dupla face: trata-se tanto de **escuta de si mesmo quanto de escuta do outro**”* (GINOT, 2012, p.88, tradução nossa, ênfase minha).

Faz-se importante salientar que os mergulhos sublinham quatro elementos relevantes para os processos de criação em dança tratados no memorial: **ação, tempo, presença e relação**. Implicados uns nos outros, esses elementos conectam-se ao corpo dançante, sendo ele o catalizador dos agenciamentos gerados a partir de cada um desses aspectos.

Ação, tempo, presença e relação são esculpidos no desvelamento da força poética viva na *encantaria-corpo*, onde o(a) artista é convidado(a) a mergulhar para deixar nascer sua obra de arte.

Em relação ao elemento tempo, cremos que as *EIEs* acontecem em temporalidades diversas àquelas do tempo cronológico dos segundos, minutos, horas... Ao contrário, sugere-se ao corpo imergir na temporalidade da criação. Na temporalidade do imprevisível, do que não tem como ser controlado, cronometrado.

Porém, como definir precisamente a temporalidade de um mergulho? Como corpos em movimento, experimentando imergir em escutas finas de si, podem tirar proveito do tempo de uma experiência? Qual o tempo da experiência? Acerca desse aspecto:

Importante registrar que há sempre uma diferença entre o que se produz internamente em nosso corpo e sua expressão traduzida em imagem, som, vibração e cor, sendo a expressão sempre qualitativamente menos intensa. Assim, aceitar não ter o controle sobre tudo, **deixar-se imergir para fazer emergir em si novas experiências e sensações exige uma disposição para liberar o potencial humano por meio do corpo e intensificar a expressão corporal.** (NOBREGA, 2014, p. 404, ênfase minha).

Ação, tempo, atenção e relação, uma vez articulados uns aos outros, convidam os corpos a mergulharem. Esse convite subentende uma presentificação que possui ela mesma todas as experiências passadas. Logo, as experiências inscrevem-se no tempo, mas se atualizam e reatualizam no presente da ação, em seu acontecimento. O tempo presente materializa-se no ser-corpo, no ser no corpo. Então, o aqui e agora devém o tempo do mergulho e da experiência. Pois,

O tempo supõe uma visão subjetiva dele mesmo. O tempo do corpo também não se reduz a um receptáculo de engramas, ou seja, não se reduz a traços gravados no cérebro e que constituem parte de nossa memória. **O tempo é também perspectiva de devir, assim quando evoco o passado, reabro o tempo.** Assim, o tempo não é uma linha, uma sequência, mas uma **rede de intencionalidades, encaixadas no presente.** (NOBREGA, 2014, p.401, ênfase minha).

Nesse sentido, o tempo que define melhor o contexto criativo abordado nesta pesquisa "*c'est l'opportunité, l'occasion favorable, l'instant disponible à l'action, le temps qui*

vient à temps pour combler une attente” (GUILLAMAUD, 1988, p. 360), “é a **oportunidade, a ocasião favorável, o instante disponível à ação, o tempo que chega a tempo de cumprir uma expectativa**” (GUILLAMAUD, 1988, p. 360, tradução nossa, ênfase minha), que os gregos antigos nominam *Kairós*. A esse respeito:

Le *kairós* concerne donc le domaine de l'action qui sans préméditation et sans médiation, profite de l'instant, c'est la maîtrise spontanée du hasard et de l'incertitude, c'est l'action non différée qui colle immédiatement au réel...On remarquera que la notion de kairos comprend à la fois et indissolublement l'imprévisibilité de l'événement et du contexte d'une part et sa maîtrise humaine par l'action d'autre part. Pour qu'il y ait kairos, il faut que la faveur de l'occasion soit le profit d'une action, autrement dit le kairos intégré en lui-même un profit humain. (GUILLAMAUD, 1988, p. 362).

O *kairós* concerne então ao campo da **ação que, sem premeditação e sem mediação, aproveita o instante, é o controle espontâneo do acaso e da incerteza, é a ação não diferida que adere imediatamente ao real...** Notaremos que a noção de kairos compreende tanto e indissolavelmente a **imprevisibilidade do evento e do contexto** por um lado e seu **domínio humano pela ação** por outro. Para que haja kairos, é preciso que o favor da ocasião seja o **proveito de uma ação**, dito de outra forma, o kairos integra nele mesmo o proveito humano. (GUILLAMAUD, 1988, p. 362, tradução nossa, ênfase minha).

Acredita-se, então, que a temporalidade das oito poéticas da pesquisa correspondem à *kairós*: tempo que permite ao corpo cultivar a atenção e o cuidado ao momento presente e às relações geradoras das possibilidades infinitas da *encantaria-corpo* ao materializar a poesia em gestos e danças.

Corpo presente atento às imersões involuntárias, transgredindo os impulsos do controle voluntário, os quais insistem em projetar formas, antecipar gestos e planejar caminhos a serem perseguidos na cena.

Todas as *EIEs* ocorreram com o objetivo de permitir o aproveitamento do tempo durante o qual o corpo é engajado na experiência. Onde o corpo pudesse estar atento ao presente, ao aqui e agora, isto é, disponível às relações que se fazem e se desfazem na experiência.

Ao contrário de um abandono no passado ou no futuro do gesto, naquilo que poderia ser ou acontecer, o tempo *kairós* sugere compreendermos as *EIEs* como oportunidades do

corpo para lançar-se num presente dedicado à manifestação da sua ação poética. Dito isto, destaca-se que:

Le *kairós* est ainsi l'intermédiaire qui ouvre le temps à l'éternité, ce qui n'existe pas véritablement à ce qui a véritablement de l'être, le propos est la présence exceptionnelle de l'éternel dans ce qui change à chaque instant. Le kairós concerne cette région médiatrice de l'être comme mixte ; il est ce qui dans le sensible est le plus proche de l'intelligible. (GUILLAMAUD, 1988, 371)

O *kairós* é, portanto, o **intermediário que abre o tempo para a eternidade**, o que não existe realmente para o que realmente deve ser, a finalidade é a **presença excepcional do eterno naquilo que muda a cada instante**. Kairos diz respeito a essa região mediadora do ser como misto; ele é o que no sensível está mais próximo do inteligível (GUILLAMAUD, 1988, 371, tradução nossa, ênfase minha)

Mergulhar significa também abandono à circulação de forças internas. Escutar com o corpo inteiro os desejos de forças invisíveis. Tornar visível o invisível ao mesmo tempo que tornar invisível o visível.

Espiral.

Caminhos criativos espiralados nutridos pelo corpo dançante em busca das obras de arte enraizadas nas suas entranhas. Obras viajantes do interior do corpo para o exterior e vice-versa porque “...*la plupart du temps, différents corps circulent, visibles ou invisibles, à l'intérieur des corps dansants, comme autant de vagues mystérieuses dont les références corporelles se confondent ou se superposent*”. (LOUPPE, 2004, p. 73). “...*a maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como tantas ondas misteriosas cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem*”. (LOUPPE, 2004, p. 73, tradução nossa, ênfase minha).

Outro aspecto interessante do movimento instaurado no ato de mergulhar é a vertigem. Sob meu ponto de vista, o mergulho convoca espécie de sensação de vertigem que aniquila as delimitações do corpo, seus possíveis começos, meios e fins, tornando-o mais poroso ao que se passa e mergulhando-o em suas sensações internas.

A noção de vertigem aqui tratada está presente na abordagem de Andrieu e Nóbrega. A autora comenta que a vertigem é o ato de “**mergulhar no corpo e revelar uma cartografia**

de nossas *paisagens internas* ao mesmo tempo que nos faz *criar novos esquemas corporais de empatia e relação com o mundo*” (NÓBREGA, 2014, p. 402, ênfase minha).

Dito em outras palavras, “O sentimento de sua própria identidade torna-se precário quando da vertigem dado o *desenvolvimento em si de uma sensação invasiva* face ao controle consciente da sensibilidade. *A perda de controle atinge o cérebro a ponto de perturbar a consciência e mergulhar o sujeito em seu corpo*” (ANDRIEU *apud* NOBREGA, 2014, p. 402).

A noção de vertigem foi um dos motes inspiradores da vídeo-dança *Dar-se em Vertigem*. Em seu processo criativo, buscou-se acessar a *encantaria-corpo* por meio de mergulhos suscitados nesta vertigem como a experimentação de descontroles, desequilíbrios, estados de precariedade, dentre outros aspectos.

Todos esses elementos foram utilizados como estratégia para instigar o corpo dançante a continuamente refazer-se a partir de si mesmo, como sugere a seguir o poema concebido no processo, de minha autoria.

Após o poema, imagens de *Dar-se em Vertigem*, seguidas do testemunho do espectador Gleydyson Cardoso.

Dar-se em vertigem

Dar-se em vertigem no corpo

Dar-se em vertigem num mergulho para ir e vir das profundezas de si

*Sentir casulos internos fazendo nascer danças que fazem nascer corpos que fazem nascer
danças que fazem nascer corpos...*

Vertigem

Vertigem

Vertigem⁹...

⁹ Poema elaborado durante o processo criativo da poética *Dar-se em vertigem*.



Imagem 81, 82 e 83: *Dar-se em vertigem*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Tão contemporâneo quanto nosso fazer sentir nesse mundo atualmente fatídico, momento em que esse mergulhar no nosso eu é tão necessário e ao mesmo tempo obrigatório demarcado pela força do tempo, quanto emergir para respirar mais um pouco”, encontrar fôlego para resistir e moldurar novas táticas de agir no profundo qua a todo momento parece se fazer mais próximo da beira, instantes que parecem ser mais que o fruto da imaginação...”

(Gleydyson Cardoso).

Nos parece que a sensação de vertigem da qual fala Andrieu poderia conectar-se à sensação de poesia apresentada nesta pesquisa-criação. Ou seja, seria oportuno associá-la também às percepções vivenciadas nos mergulhos na dimensão poética do corpo. Propõe-se, pois, a vertigem como momento de encontro. Encontro com as forças poéticas que transformam os estados corporais. Poesia como vertigem, a colocar o corpo fora do já conhecido, lançando-o em outras versões de si.

Nesse processo que engaja a consciência do movimento, cremos também que os mergulhos são dissecações artísticas do corpo (Mendes, 2010), as quais configuram atos muito particulares e potentes de observação de si em processo de criação. A dissecação artística é noção promotora da sensibilização do corpo e, por conseguinte, instauradora de escuta fina, aberta a si, mas também ao outro. Mendes afirma:

Se para a ciência, dissecar é separar as estruturas a fim de estudá-las em detalhes, para a arte e, mais especificamente, para a dança que acredito fazer, **dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se**. A dissecação artística vigente em *Avesso* é formal e repleta de códigos ocultos, como a *Capela Sistina*, mas também é subjetiva como *O grito*, e onírica como *A cidade das gavetas*, além de refletir morfologicamente a cultura, como *Abaporu*. Ao passo que, nesta pesquisa, o corpo é tão biológico quanto cultural, em *Avesso*, e na arte de um modo geral, tudo o que é humano é passível de dissecação. **Dissecar o corpo em arte é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte.** (MENDES, 2010, pg. 110, ênfase minha).

Diante das palavras da autora, ratificamos os mergulhos presentes nos processos criativos desta pesquisa como dinâmicas de dissecação artística dos corpos. Corpos que mergulham em si, em suas *encantarias-corpos*, permitindo-se acessar camadas internas por meio de caminhos particulares de sensibilização corporal que os levam a experimentar e criar em dança.

A seguir, visualizaremos nas imagens momentos dos mergulhos ocorridos em algumas das *EIEs* do processo criativo de *Na Beira*, seguido de um testemunho sensível do intérprete-criador Robson Gomes.

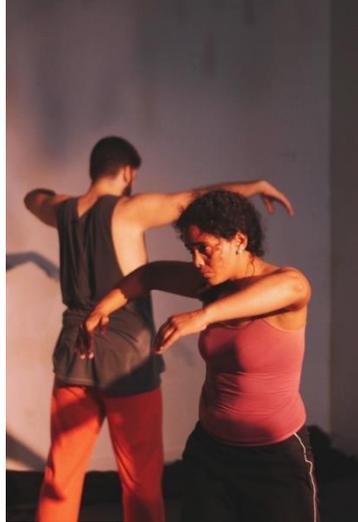


Imagem 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90 e 91: *EIE de Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderno de Dança

*“É uma imersão que se
mergulha para cima, mas
que esse cima está no fundo.
É uma imersão de algo que
está no meio, que não tá em
cima e nem embaixo, e que
quando emerge,
necessariamente, tem
aspectos da imersão em si.
Não é um mero trazer o
dentro pra fora, é deixar um
pouco do fora dentro e um
pouco do dentro fora, e
nessa miscelânea, nessa
mistura, nessa pulverização
do dentro e do fora, talvez eu
consiga estabelecer o novo
paradoxo da encantaria que
é a questão do exteriorizar e
do interiorizar. Com uma
sensibilidade muito
arraigada” (Robson Gomes).*

Trabalhando na perspectiva de uma abertura progressiva da *encantaria-corpo*, remarcamos que cabe a cada criador(a), individualmente e coletivamente, a responsabilidade de encontrar suas poesias pessoais, técnicas particulares, os refinamentos de cada movimento, a justeza das criações etc.

Em cada experiência, todos e todas foram estimulados(as) a gerar (ora individualmente, em duo ou em grupo) os movimentos experimentados por meio da *encantaria-corpo*.

Tal como exposto anteriormente, não havia um formato de movimento, gesto ou corpo preestabelecido. Nenhum modelo, nenhuma referência. As referências sempre foram os corpos de cada uma e cada um. Isto é, não havia uma estrutura gestual a ser apreendida, mas cada pessoa, numa abordagem investigativa própria, buscava progressivamente os movimentos mais apropriados de acordo com as descobertas interiores vindas de seus corpos imersos nas *EIEs*.

Trata-se aqui de ressaltar o aspecto da liberdade criativa nos processos das obras, a qual é presente em todo o conjunto de experiências. Assim, é fecundo sublinhar mais uma vez que as diferentes etapas foram feitas para o acolhimento das pesquisas subjetivas dos corpos imersos em suas encantarias. Deste modo, os processos criativos vão ao encontro de Louppe quando a autora aponta:

Or le danseur n'a à sa disposition d'autre support que ce qui le signale, le localise surtout comme ce sujet dans le monde : son corps. Et le mouvement de ce corps comme lieu d'une procédure extrême de proximité, sans projection autre dans un code (verbal) déjà instauré. Pour édifier un univers signifiant (3), un imaginaire lisible, le danseur ne dispose de rien d'extérieur ou de supplémentaire à la matière de soi (LOUPPE, 2014, p. 44).

Ora, o dançarino não tem à sua disposição outro suporte senão aquele que o sinaliza, o localiza, sobretudo, como sujeito no mundo: seu corpo. E **o movimento desse corpo como lugar de um processo extremo de proximidade**, sem projeção outra em um código (verbal) já instaurado. **Para edificar um universo signifiante, um imaginário visível, o dançarino não dispõe de nada de exterior ou de suplementar à matéria de si** (LOUPPE, 2014, p. 44, tradução nossa, ênfase minha).

Em diálogo com a afirmação no parágrafo precedente, reforço que esta pesquisa-criação parte do corpo como lugar de encantamento. Lugar que tem suas cavernas, seus próprios conflitos, onde habita toda a matéria necessária à criação em dança.

Partindo da *encantaria-corpo*, todas as linguagens das oito poéticas compõem-se por movimentos a partir dos quais emergem inspirações para as proposições do figurino, da maquiagem, iluminação, trilha sonora, dentre outros elementos. Assim, acreditamos que, mais do que uma dramaturgia no sentido tradicional do termo, cada obra nasceu da dramaturgia do próprio corpo. Logo, ratificamos a premissa de que

Le sujet est directement dans son mouvement. Il ne dispose pas d'un instrument de substitution à la présence de soi, comme dans la langue. « L'attitude » du sujet coïncide avec le sujet lui-même et se donne entièrement dans le geste. D'où la valeur automatiquement expressive (3) de tout mouvement, même s'il ne se donne pas l'expressivité pour but. (LOUPPE, 2014, p. 20).

O sujeito está diretamente no seu movimento. Ele não dispõe de um instrumento de substituição para a presença de si, como na língua. **« A atitude » do sujeito coincide com o sujeito mesmo e se dá inteiramente no gesto.** Daí o **valor automaticamente expressivo de qualquer movimento**, mesmo que não tenha a expressividade como objetivo (LOUPPE, 2014, p. 20, tradução nossa, ênfase minha).

Cruzando com a perspectiva acima, Rocha acrescenta:

Atento à experiência-expressão que ora vivencia, o intérprete percebe que ela contém uma linha de sensação, um fio de sentido de natureza sensível, espécie de coerência interna à sequência de movimentos do modo como estes se manifestam. Ao agir no sentido da experiência-expressão de seu movimento, o reverso também ocorre: o seu movimento age na experiência-expressão do sentido. Ao perceber a linha de sentido sensível intrínseca à experiência do movimento e nela investir, **o intérprete necessariamente começa a convocar para si a autoria de um novo tipo de dramaturgia nascente do contexto das artes do corpo no século XX: a dramaturgia sem drama. Uma espécie de narrativa cinética. Dramaturgia física que, no decurso de um século, será aplicada às mais diversas manifestações cênicas, mas que na dança significa uma dramaturgia na qual o intérprete põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação** (ROCHA, 2016, p. 101, ênfase minha).

Levando em consideração todas as abordagens expostas anteriormente, as poéticas desta pesquisa são obras cujas dramaturgias nascem, emergem do corpo. As dramaturgias corporais foram fonte de todos os elementos exteriorizadores dos universos infinitos e encantados dos corpos criadores partícipes do processo.

Outro aspecto extremamente importante das *EIEs* é o trabalho coletivo. Assumimos que o trabalho com o coletivo CMD ocorreu de forma mais presente e determinante no desenvolvimento de *Na Beira*¹⁰. Nas demais obras, Feliciano Marques e eu éramos os responsáveis pelas experiências. Ainda assim, reconhecemos que houve envolvimento do coletivo também nesses processos, principalmente no que tange à participação de artistas convidados(as)¹¹ para concepção de trilha sonora, direção de fotografia, edição de vídeo etc, além das pessoas envolvidas nas etapas de divulgação e fruição das poéticas.

O fazer artístico em coletivo sempre foi uma escolha minha enquanto artista e pesquisadora desde que iniciei na dança. Para esta pesquisa, aproximo a práxis artística do coletivo da CMD com a noção de processo de criação em rede presente na abordagem de Salles (2008).

De acordo com as proposições teóricas da autora, processos criativos em artes constroem-se em rede. A imagem de rede é evocada por Salles para que o(a) artista reconheça a complexidade de seu fazer. A rede é um ambiente não hierarquizado de acontecimentos que se desenvolvem simultaneamente nas relações estabelecidas no processo, incluindo ações de produção, desconstruções, mudanças de ritmo e de tempo.

Redes são construídas no processo, convém às suas idiossincrasias, em sua dimensão contínua, inacabada e absolutamente flexível (Salles, 2008). Ainda a esse respeito,

[...] parece ser indispensável para abranger **características marcantes dos processos de criação**, tais como: **simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos**. Esse conceito reforça a **conectividade e a proliferação de conexões**, associadas ao **desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno**. Contudo, não podemos deixar de mencionar a força da imagem da rede da criação artística que nos incita a explorá-la. (SALLES, 1998, p. 10-11, ênfase minha).

¹⁰ A poética foi concebida por dez intérpretes-criadores: Andreza Barroso, Feliciano Marques, Gleydyson Cardoso, Lucas Costa, Luiza Monteiro, Paola Pinheiro, Robson Gomes, Thamirys Monteiro, Victor Azevedo e Williane Costa. São também criadores desta poética: Tarik Coelho, na Cenografia, iluminação cênica e produção. Frederico Aranda, no Figurino. Aníbal Pacha, nos objetos cênicos. Lucas Costa, na Maquiagem. Danielle Cascaes, na Fotografia. Victor Azevedo, nas Artes gráficas. Iara Souza, no laboratório de experiência háptica. Larissa Chaves e Luiza Braga, criadoras das primeiras coreografias que posteriormente geraram algumas cenas do espetáculo.

¹¹ Allyster Fagundes, Ângela Bouzan, Christian Perrotta, Edilson Shinohara, José Maria Bezerra, Karen Tavares e Patrícia Vasconcellos.

Dialogando com Salles, ressaltamos que todos os processos criativos desta pesquisa ocorreram em rede. Como dito anteriormente, uma das características em relevo dessa rede é o próprio fazer coletivo.

Para mim, conceber arte no coletivo CMD significa estar em troca, em relação, em dependência. Em rede. Investir em estados de confronto, avanços, recuos, estagnação, também faz parte do desenvolvimento das complexidades inerentes à pesquisa-criação.

As decisões dos processos atravessavam deixando traços na construção de múltiplos corpos simultaneamente. Elas encorajavam o surgimento ininterrupto de desejos e partilhas que fragmentavam as individualidades em função do coletivo. Por vezes, essas partilhas entravam sem permissão nos universos particulares uns dos outros.

As discussões para elaboração, concepção e definição dos dispositivos imersivos, roteiros, figurinos, cenografias, locações, dentre tantos outros elementos, foram pontos estabelecidos no diálogo em rede.

Nunca houve apenas um caminho possível nem somente um guia. Sempre trabalhamos com infinitudes de possíveis. Procurávamos equilíbrio entre o que se apresentava a cada momento e aquilo que cada um corpo aspirava, intuícia.

Dentre necessidades, escolhas, desejos particulares, decisões, recuos, fluxos, idas e vindas, todos os processos coabitaram sempre com uma grande diversidade de processos e obras. Nesse sentido, é importante

Pensar a criação como uma **rede de conexões** cuja densidade é estritamente ligada à **multiplicidade de relações** que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos dizer que durante este percurso, a rede ganha em complexidade à medida em que novas relações são estabelecidas (SALLES, 1998, p. 12, ênfase minha).

Como exemplo dessa complexidade, citamos a seguir algumas características do processo em rede de *Na Beira*.

O processo contava ao todo com dez intérpretes-criadores(as). Feliciano Marques e eu éramos intérpretes-criadores e assinávamos também a direção artística. De modo geral, esta direção necessitava sempre de uma alternância entre a postura de ser um olho exterior e a de participar mais internamente, isto é, exercendo a função de dançarino(a).

A mudança de postura do interior do processo para o exterior e vice-versa, nos fazia por vezes abandonar nossos estados de presença cênica em busca de tentar perceber o conjunto da obra sob um ponto de vista mais geral, aberto e distanciado.

Feliciano e eu em alguns momentos nos ocupávamos de desatar nós, organizar decisões coletivas para retomadas do fluxo criativo, quando este por vezes “estagnava”, propor e reiniciar pontos de partida, definir equipes de trabalho etc. etc. etc.

Um ponto interessante é que a função de direção, em certos momentos, era alternada entre os criadores(as). Tal alternância ocorria de maneira fluida, sem muitos acordos prévios e respeitando as demandas e impulsos do coletivo e do processo, assim como os fios condutores da própria obra.

Com efeito, como dito anteriormente, todas as poéticas se fizeram neste encontro de corpos. Alguns encontros com um coletivo maior, e outros menor. A fim de exemplificarmos certos momentos de direção das poéticas, seguem as imagens abaixo:



Imagem 92, 93 e 94: Direção *Ecos das Entranhas*
Fotografia: Ângela Bouzan
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 95, 96 e 97: Direção *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 98, 99 e 100: Direção *Seres de Si*
Fotografia: Edielson Shinohara e Feliciano Marques
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança



Desencantar no corpo, no gesto e na dança: *EIEs* em 3 camadas



Dar-se em vertigem no corpo. Dar-se em vertigem num mergulho para ir e vir das profundezas de si. Sentir casulos internos fazendo nascer danças que fazem nascer corpos que fazem nascer danças que fazem nascer corpos...Vertigem. Vertigem. Vertigem. (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE
e assista a obra *Dar-se em Vertigem*

Apresentaremos agora outra confluência que impregna a metodologia das *EIEs* nesta pesquisa.

Referimo-nos ao poema *Desencantar na palavra*, de Loureiro (2019). A obra trouxe importantes desdobramentos ao desenho de algumas camadas da metodologia da pesquisa-criação. A seguir, observamos o poema na íntegra:

Desencantar na palavra

Desencantar na palavra seus habitantes ocultos

Seres

Velados seres

Desencantar os frutos

na árvore de sílabas

Imolar as palavras

na cerimônia do poema

Escrever

Seguir os passos de amorosos guias

Guiar-se pela dúvida

Reacender línguas de fogo nos fonemas

Oh! Cidade submersa na linguagem

*Fatal é **desvelá-la***

Reabrir-lhe as portas

como o vento que reparte as nuvens

Acender-lhe o jardim

da edênica serpente

Cravar os dentes na polpa do pecado

*Mais uma vez **florir** o castigado amor*

Iluminar-lhe as trevas

Evolvar-lhe o incenso

Penetrar as mãos

para colher o poema

no útero da palavra (LOUREIRO, 2019, p.41, ênfase minha).

O poeta é desejoso de encontrar na palavra os seus habitantes ocultos. Na obra, o autor utiliza verbos como iluminar, desvelar, penetrar, colher, acender, representando as ações feitas pelo poeta que, ao produzir sua arte, desencanta na palavra esses seres ocultos. Desencanta na palavra a sua poesia.

Em diálogo com as múltiplas metáforas construídas pelo poema de Loureiro, inspiramo-nos na ideia de desencantar, aplicando-a conceitualmente às *EIEs*.

Por um lado, desencantar seria o foco geral de todas as *EIEs*, uma vez que foram propostas para impulsionar os(as) criadores(as) a desencantarem em si, iluminarem em si, acenderem em si, suas poesias no útero da *encantaria-corpo*.

Importante mencionar que desencantar não é deixar de ser encantado. Ao contrário, como sugere o autor acima, desencantar nas *EIEs* é ativação de poesia, iluminação, reabertura. Desencantar é vir a ser encantado. Desencantar é encantar-se.

Por outra perspectiva, a ideia de desencantar foi aplicada na proposição de 3 camadas distintas de *EIEs*. Cada camada apresenta um foco predominante para o ato de desencantar: *Desencantar no corpo*, *Desencantar no gesto* e *Desencantar na dança*. O esquema abaixo ilustra essa proposição:



Esquema 7: As 3 camadas das *EIEs*

Fonte: A autora

Conforme a imagem acima, sugerimos representar as três camadas por círculos concêntricos, cujas dimensões são diferentes.

Em marrom, com maior tamanho, é a camada *Desencantar no corpo*. As *EIEs* dessa camada têm o corpo como foco principal das experiências. Em laranja, com dimensão mediana, é a camada *Desencantar no gesto*. As *EIEs* dessa camada têm o gesto corporal como foco das experiências. Em amarelo, em menor tamanho, é a camada *Desencantar na dança*. As *EIEs* dessa camada têm a dança como foco das experiências.

Cada camada é independente. Não existe hierarquização entre elas, tampouco uma ordem em que foram aplicadas, uma vez que dependiam das nuances dos processos.

Com efeito, cada uma das oito poéticas e seus processos instigou maneiras diferentes de ativação e relação com as três camadas. Por vezes, alguns processos realizaram experiências apenas na camada do corpo. Outras na do gesto e da dança. Outras apenas na do corpo e do gesto.

Importa sublinhar que nem sempre as três camadas eram ativadas. Sendo assim, destaca-se novamente a autonomia de cada processo e sua poética, e que o trabalho de ativação e pesquisa nessas camadas era intrínseco aos seus desenvolvimentos.

Não obstante, mesmo aplicadas de formas distintas e particulares nas entranhas dos processos criativos, ratificamos que todas as camadas pertencem à proposição metodológica geral da pesquisa, isto é, às *EIEs*.

A partir de toda a rede conceitual exposta até o momento, o quadro a seguir apresenta de maneira sintética a metodologia das *EIEs*.

Na sequência, algumas imagens de *EIEs* de *Na Beira* realizadas nas três camadas, seguidas do testemunho em experiência do intérprete-criador Feliciano Marques a partir do dispositivo imersivo *O misticismo como via de conexão espiritual e transcendental*, proposto por Gleydyson Cardoso.

AS EIEs DA PESQUISA-CRIAÇÃO

<i>Camadas</i>	<i>Argumentos</i>	<i>Focos</i>
<i>Desencantar no corpo</i>	Mergulhos no corpo como encantaria	Experimentações e ativações do corpo. O corpo como encantaria rumo à poesia que lhe habita.
<i>Desencantar no gesto</i>	Mergulhos no gesto como encantaria	Criação, repetição, maturação, partilha, organização, dos gestos, das sequências, das cenas, das poéticas. O gesto como encantaria rumo à poesia que lhe habita.
<i>Desencantar na dança</i>	Mergulhos na dança como encantaria	Apresentações e gravações das poéticas. A dança como encantaria rumo à poesia que lhe habita.



Imagem 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110 e 111: *Na Beira*

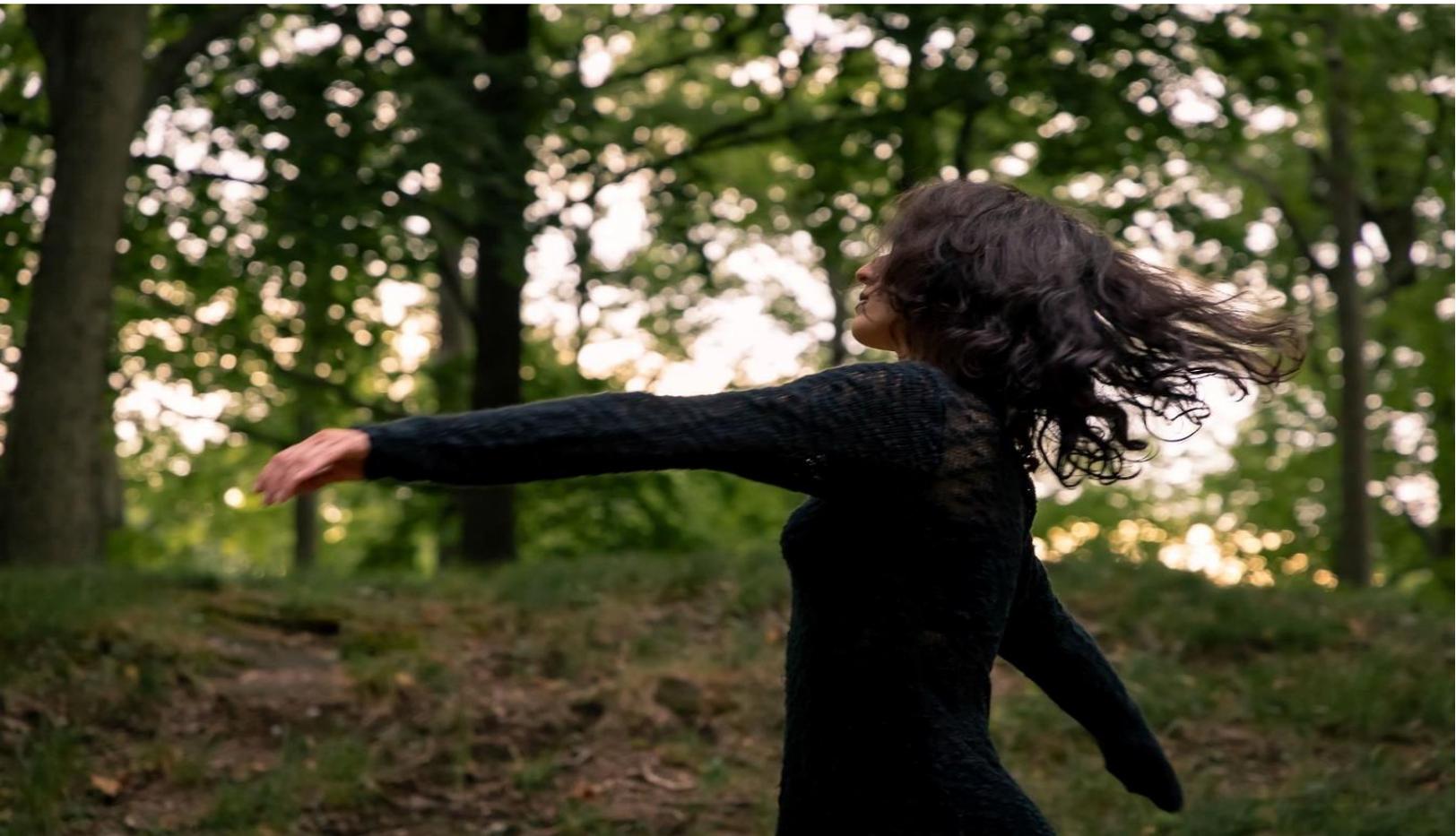
Fotografia: Danielle Cascaes

Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Qual o teu destino? Para onde vais se torna o ar coisa visível num ato de desenhar a fundamental expansão do que é invisível. Percorre de vista no movimento de deixar que haja disponibilidade permitir escorregar pelo vazio. Até aonde tu vais? Com quem e onde resides? Não sei que lugar habitas. Sei pra onde me levas. É um mergulho no profundo de mim, lá onde o universo cabe” (Feliciano Marques).



Desencantar no corpo



Ecos das Entranhas nasce da reverberação sensível, visível e invisível, experimentada por meio de estados viscerais, sinuosos e sutis, acionados no abandono numa espécie de profundidade sombria na encantaria do corpo. (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE
e assista a obra *Ecos das Entranhas*

Imagem 112 e 113: *Ecos das Entranhas*
Fotografia: Ângela Bouzan
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Esta camada é a da conexão do corpo criador com ele mesmo. A dissecação artística nela presente sugere mergulhos rumo à pesquisa e autoconhecimento do corpo no momento das experimentações provocadas pelos dispositivos imersivos.

Desencantar no corpo solicita que se disseque, que investigue suas vísceras, percebendo o dentro e o fora, buscando o encontro de si com sua natureza múltipla, complexa e infinita, com sua *encantaria-corpo*.

As imersões e emersões ocorridas nessa camada são idiossincráticas, acontecendo de modos singulares em cada corpo. Nesse contexto, "*L'approfondissement de soi est la découverte, sous la superficie de la peau d'une profonde sensibilité interne. En contournant ou en se déviant des normes incorporées jusqu'à présent, le sujet contemporain découvre l'espace intérieur de son corps*". (ANDRIEU dans NÓBREGA, 2014, p. 204). "**O aprofundamento de si é a descoberta, sob a 164ontorna164164 da pele de uma profunda sensibilidade interna. Contornando ou se desviando das normas incorporadas até o presente, o sujeito contemporâneo descobre o espaço interior de seu corpo**". (ANDRIEU dans NÓBREGA, 2014, p. 204, tradução nossa, ênfase minha).

Nessa camada, cada processo de criação lançou mão de dispositivos imersivos diferentes para *Desencantar no corpo*. Os dispositivos foram construídos de modo a estarem abertos ao inabitual, ao imprevisível, para acolher diferentes possibilidades de imersão na *encantaria-corpo*. Acolher momentos de evocação de uma poesia corporal emanante de modos de existência dos seres poéticos dos(as) criadores(as).

Com efeito, "*...le sens premier de la danse est à lire dans le corps même l'enfante, et qui s'enfante en elle. Que l'intention, claire ou obscure, de l'acte poétique en danse passe par le mouvement comme processus générateur et des états de corps et des états de pensée*" (LOUPPE, 2004, p. 38). "**...o sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que lhe dá origem e que nasce nele. Que a intenção, clara ou obscura, do ato poético em dança passa pelo movimento como processo gerador e pelos estados do corpo e pelos estados de pensamento**" (LOUPPE, 2004, p. 38, tradução nossa, ênfase minha).

De forma resumida, apresentamos nas tabelas a seguir os dispositivos imersivos da camada *Desencantar no corpo* das poéticas da pesquisa:

Desencantar no corpo – Dispositivos imersivos das EIEs no processo de Na Beira¹²

- 1- *As partes ocultas de si – Proposto por Luiza Monteiro:* Inspirado na dinâmica de aparente e oculto presente na pesquisa-criação *Processo dramaturgico ovo nº 13 do caderno de encenação de uma artista da floresta*, o dispositivo propunha experimentação a partir da relação com as camadas ocultas do corpo.
- 2- *O espaço Companhia Moderno de Dança como lugar de alimentação das encantarias do corpo a partir da dança – Proposto por Gleydyson Cardoso:* O dispositivo propunha a relação do corpo com os espaços do local de ensaio da CMD (Espaço Companhia Moderno de Dança). Cada criador(a) deveria experimentar o corpo a partir do primeiro contato com o espaço CMD ou a partir de um momento marcante.
- 3- *O misticismo como via de conexão espiritual e transcendental – Proposto por Gleydyson Cardoso:* Propunha a experimentação corporal na relação com o incenso. Cheiro, brasa e fumaça como dispositivos provocadores do acesso à *encantaria-corpo*.
- 4- *Encantaria corpografada – Proposto por Gleydyson Cardoso:* Instigações para a elaboração de palavras, frases, escritas a partir dos dispositivos 2 e 3 em pequenos pedaços de papel. Instigação à conexão do corpo com as palavras para que funcionassem como estímulos à experimentação.
- 5- *O corpo em órbita de si: conscientização e sensibilização do corpo nu/Corpo-universo ou Corpo [como] universo. 1º dia – Proposto por Robson Gomes:* O dispositivo propunha a obscuridão. Nesta, convidava o corpo a sentir o chão diferentemente e deslizar sobre ele, percorrê-lo, friccioná-lo, contorná-lo. Provocava o corpo a posicionar-se em uma convergência de subjetividades, a partir de uma luz difusa e de um tecido longo preto.
- 6- *O corpo em órbita de si: conscientização e sensibilização do corpo nu/Corpo-universo ou Corpo [como] universo. 2º dia – Proposto por Robson Gomes:* O dispositivo lançou mão do escuro para os corpos experimentarem individualmente um contato com um tecido longo e preto, para transportarem-se de maneira sensível para uma outra dimensão, um lugar íntimo de presença pura onde não existisse nada além de si mesmo
- 7- *O corpo em órbita de si: conscientização e sensibilização do corpo nu/Corpo-universo ou Corpo [como] universo. 3º dia - Proposto por Robson Gomes:* O dispositivo propunha a escuridão para provocar o corpo a sentir-se sozinho no infinito do universo e de si. Estimulava o corpo encontrar algo que não tivesse nascido, que estivesse em formação. Servia-se de tecidos pretos, de bacia de água e de folhas como ambiente da experimentação corporal.

¹² Sete dispositivos imersivos foram aplicados ao longo de três ciclos de experimentação que visavam a *Desencantar no corpo*. Cada ciclo realizou-se no conjunto de três encontros semanais de 2h30min cada. Os dias

Seguem imagens do dispositivo imersivo *O misticismo como via de conexão espiritual e transcendental*, proposto por Gleydyson Cardoso, no processo criativo de *Na Beira*. Na sequência das imagens, destacamos um testemunho em experiência emitido pela intérprete-criadora Thamirys Monteiro, após seus mergulhos nessa experiência e um testemunho em experiência de Andreza Barroso em relação ao dispositivo imersivo *O espaço Companhia Moderno de Dança como lugar de alimentação das encantarias do corpo a partir da dança*.



de ensaio ocorriam às segundas-feiras, quartas-feiras e sextas-feiras, no horário de 19h30min a 22h, assim como aos sábados, de 16h30min a 18h30min. Os dispositivos não eram conhecidos a priori pelos(as) criadores(as). Todos(as) podiam chegar ao encontro, preparar-se, disponibilizar-se para a experiência, imergir e se deixar conduzir pelas condições geradas naquele momento.

Imagem 114 e 115: *EIE Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Chegou.

Estar espalhado – se espalhar

*A cada ponto um – se transformar
em encantaria.*

Ser

Levar consigo. Sentir.

Ver.

Acabou.

Transformar o que se vê”

(Thamirys Monteiro).

“Fui imediatamente à parte mais folhada, ao muro de trepadeiras e palmeirinhas, sinto-me observada, com receio diante do som dos grilos que na cabeça anunciando perigo. Me vi em fuga, vi mistério, diante das nuvens sombrias do céu e do verde-musgo presente, verde puro verde. Me vi como negro fugido na mata pela escuridão. Me vi preto velho e também oxúm encantante e encantada com a beleza daquele lugar imaginário com o toque-parte do real. Dancei celebrando o estar ali. Escondia-me. Dançava. Escondia-me e cansei. Observei caminhos, bem distantes. Ali, tribos indígenas percebi. Tive receio, mas segui. Enfrentei o desconhecido do caminho descaminhado da mata. Depois de muito fugir, observar, desviar, cansei e já me arrastava na lama de folha e terra preta com a água da chuva pra ninguém me ver e quando não dava mais...já não tinha força, só senti os pingos de chuva em meu rosto e adormeci, respirando com solfejos...buscando tranquilizar-me. Ao me restabelecer...recuperar as forças...mata verde tranquila...caminho aberto. Ao início quando dançava cantei o “Canto das três raças” queria cantar alto, mas não sabia o quê...e o canto veio. - incenso – vaga-lume/vaga-lumes (lindo e ameaçador para o “inimigo” – movimento infinitivo (8) inquieto – beleza, nostalgia, contemplação...perigo” (Andreza Barroso).

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Poesia Submersa

- 1- **Proposto por Feliciano Marques:** Os dispositivos imersivos inspiravam-se na ideia de *encantaria-corpo*, para instigar a experimentação da poesia que dá vida à dança que emerge do corpo criador. O que é a poesia do corpo e onde ela habita? Como ela torna-se visível por meio da dança? Essas foram perguntas disparadoras para estimular a experimentação do corpo nesta obra.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* nas obras *Poesia Submersa* e *Vamos falar de Poesia?*. Após as imagens, destacamos dois testemunhos em experiência emitidos em meio aos mergulhos ocorridos nas *EIEs* de *Vamos falar de Poesia?*, os quais compõem a obra.

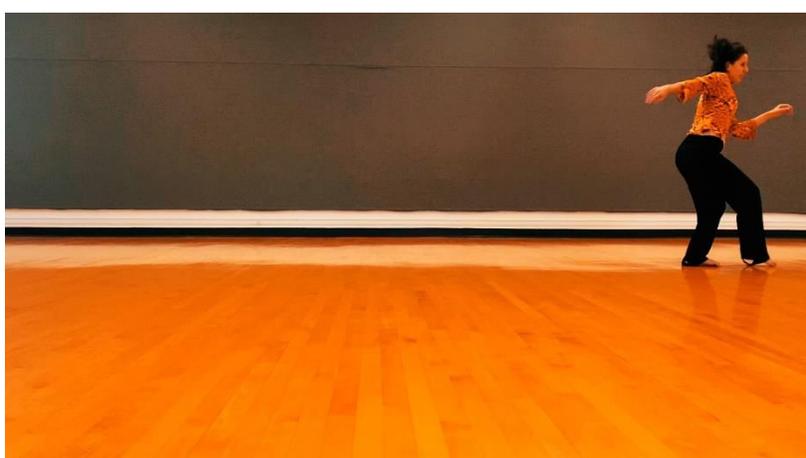
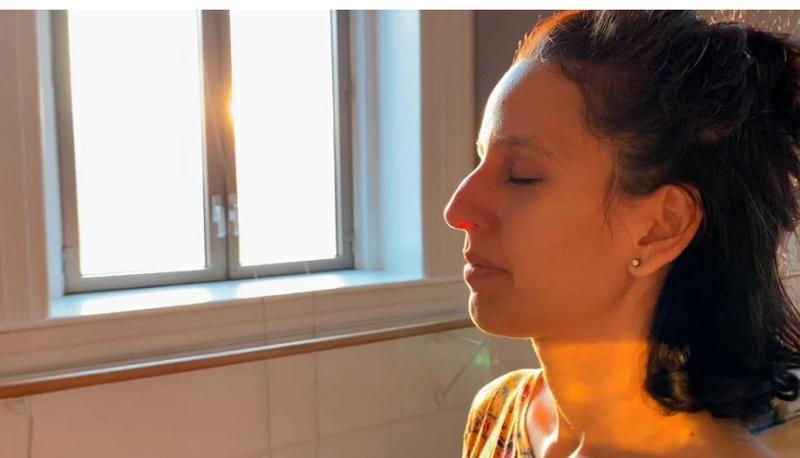
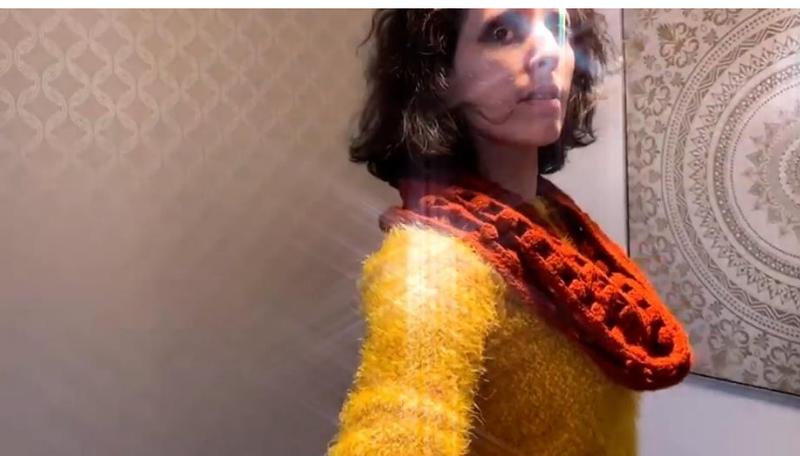


Imagem 116 e 117: *Poesia Submersa*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 118 e 119: *Vamos falar de poesia?*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

*“Eu estou num lugar de emanar coisas, de emanar poesia. Um lugar de dizer as coisas pelo corpo de forma diferente, de forma não ordinária, de forma sensível, de forma imersa, que é o lugar da poesia. Uma poesia que é imersa mas que deseja verdadeiramente sair pelo corpo, seja na dança, seja em qualquer outro lugar. Então agora eu me sinto ativada e preparada para que eu comece a experimentar as primeiras camadas de poesia em dança do dia de hoje. Porque não basta só querer que ela saia, precisa de um trabalho do corpo, pra que isso possa se tornar visível, para que não seja mais do mesmo e para que tenha um apuro técnico”
(Luiza Monteiro).*

“É no fazer! Fazer no sentido de não fazer sempre a mesma coisa, de reproduzir. Mas o repetir pra que o corpo encontre essa inteligência da poesia, essa fala da poesia, essa verdade da poesia...é isso!” (Luiza Monteiro).

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Nas águas do invisível

- 1- **Proposto por Luiza Monteiro:** velas, sombras, redução do espaço da experiência e figurino mais intimista (como calcinha e sutiã) são os dispositivos imersivos provocadores da conexão com a *encantaria-corpo* neste processo. Todos os elementos foram utilizados para revelar contornos mais sutis nas experimentações, bem como possibilitar diferentes formas de mover a partir do jogo com a *encantaria-corpo*.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* em *Nas águas do invisível*.



Imagem 120, 121, 122 e 123: *Nas águas do invisível*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Onde estará o além das coisas?

- 1- *Proposto por Luiza Monteiro e Feliciano Marques:* o dispositivo imersivo inspirava-se em uma poema de João de Jesus Paes Loureiro acerca do além das coisas. O corpo era provocado a experimentar a *encantaria-corpo* a partir de estados de mistério, feminilidade, magia e efemeridade.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* em *Onde estará o além das coisas?*

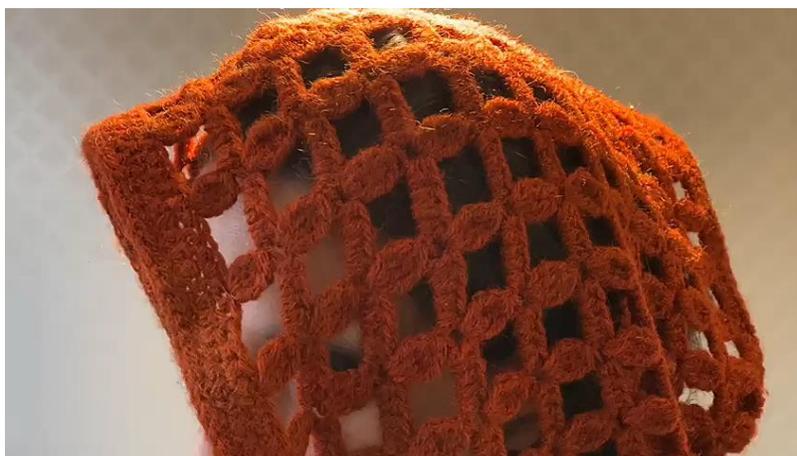


Imagem 124, 125, 126 e 127: *Onde estará o além das coisas?*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Dar-se em Vertigem

- 1- *Proposto por Luiza Monteiro e Feliciano Marques:* neste dispositivo imersivo utilizou-se a relação com a noção de vertigem, de Bernard Andrieu, para lançar o corpo em estado de vertigem. A partir dessa relação, o corpo abandonava-se em estados de desequilíbrio, giros, precariedade, tontura, dentre outros indutores, como forma de acessar a *encantaria-corpo*. Os dispositivos também lançaram mão de experimentações em alguns espaços da cidade de Montréal e de figurino que pudesse ser manipulado e, ao mesmo tempo, gerasse estados de vertigem a partir de giros e formas de vestir diferentes.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* em *Dar-se em Vertigem*.



Imagem 128, 129, 130 e 131: *Dar-se em Vertigem*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Ecos das Entranhas

- 1- *Proposto por Luiza Monteiro:* os dispositivos imersivos estimulavam estados viscerais, sinuosos e sutis, acionados no abandono da criadora em uma espécie de profundidade sombria da *encantaria-corpo*.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* em *Ecos das Entranhas*.

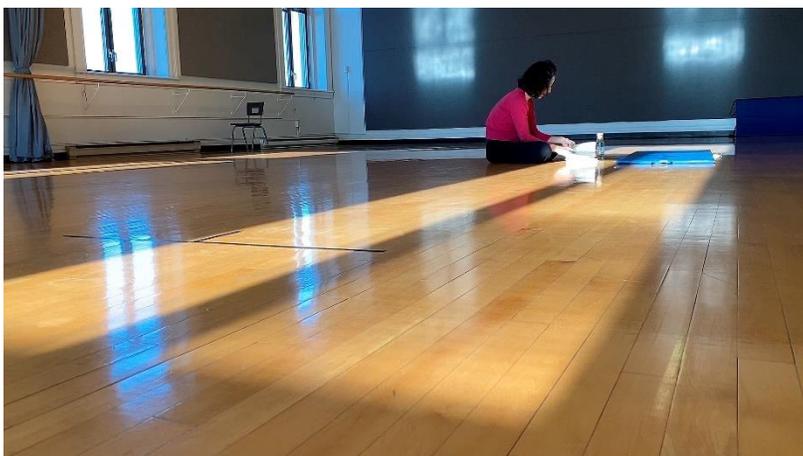


Imagem 132, 133, 134 e 135: *Ecos das Entranhas*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Desencantar no corpo – Dispositivo imersivo das EIEs no processo de Seres de Si

- 1- **Proposto por Luiza Monteiro:** o processo de criação dessa poética utilizava como dispositivos imersivos o corpo em sua relação com a natureza. Areia, folhas, água, pedras, foram os elementos provocadores da *encantaria-corpo* a partir do contato mais íntimo com a natureza presente na praia do Marahú, na ilha do Mosqueiro, em Belém do Pará.

Seguem imagens de *Desencantar no corpo* em *Seres de Si*:



Imagem 136, 137, 138 e 139: *Seres de Si*
Fotografia: Edielson Shinohara e Feliciano Marques
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

“Nós não somos aquilo que nos cerca normalmente, que é os ruídos da cidade, o asfalto, o cimento, os prédios...A gente não é isso. A gente é feito de natureza, né? A gente é feito de coisas orgânicas. Eu não quero posar, eu não quero que as coisas sejam o cenário. Eu quero que as coisas que estão lá me sejam e eu seja essas coisas. Então, que eu não dê limite para o meu movimento, que eu possa estar lá me embrenhando, me movendo, junto com aquilo. Que eu possa de alguma forma estimular e transformar também essas coisas aqui: como a pedra, a própria areia, a água, enfim, as folhas...”
(Luiza Monteiro).

A partir de todos os dispositivos imersivos das oito poéticas, reconhecemos que estes provocam a camada *Desencantar no corpo*, a fim de que destas camadas pudessem fazer emergir processos artísticos instauradores de estados de corpo conectados à *encantaria-corpo*.

Sem o cumprimento de protocolos premeditados, mas uma vez reiteramos, as experimentações ocorridas nessas experiências não objetivavam produzir resultados acoplados a códigos externos a elas ou anteriores às suas realizações.

Ao contrário, para que *Desencantar no corpo* fosse possível, o contexto criativo sustentava-se por corpos presentes e disponíveis à experiência. Com efeito, os corpos sempre eram os sujeitos da experiência, e foi dessa forma que puderam experimentar diferentes modos de ser em contato com as *encantarias-corpos*. Neste contexto, dialogamos com Bondia, quando afirma que

Em toda casa, seja como território de transição, seja como lugar de chegada ou como espaço de aterrissagem de qualquer coisa, o **sujeito da experiência não se define por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura**. Trata-se, ao contrário, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo de uma passividade feita de paixão, de sofrimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. **O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”**. [...] Para aquele a quem nada acontece, que não é tocada por nada, que nada afeta, que nada ameaça, para quem nada se passa, é impossível fazer uma experiência (BONDÍA, 2002, p. 24-25, ênfase minha).



Desencantar no gesto



Seres de Si nasce na encantaria do corpo da intérprete criadora Luiza Monteiro em uma EIE com elementos da natureza presentes na praia do Marahú, na ilha de Mosqueiro/PA. O processo de criação permeia a relação entre corpo, encantaria e poesia, apresentando em formato de vídeo-dança o emergir poético do corpo enquanto este encontra-se imerso em si, como também em águas, areias, folhas, pedras, ares... (Trecho da release da obra).



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE
e assista a obra *Seres de Si*

Imagem 140 e 141: *Seres de Si*
Fotografia: Edielson Shinohara
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Criação e repetição.

Como processo, *Desencantar no corpo* convoca posteriormente a camada *Desencantar no gesto*.

Diferentemente da vida cotidiana, o gesto em dança é poético. Ele compõe-se de múltiplos aspectos que o engendram: suas formas, trajetórias, variações de tempo, qualidades de movimento, texturas, e sua dimensão poética. Podemos dizer que tais aspectos caracterizam a vida do gesto, do nascimento à morte.

A partir das experimentações, encontros e emersões, despertados nas *EIEs* de *Desencantar no corpo*, o foco nesta próxima camada alinha-se às práticas criativas, de maturação, organização e composição, dos gestos poéticos emergentes na *encantaria-corpo*.

Desencantar no gesto é uma camada cujas experiências caracterizam-se por extrema negociação, flutuando entre acordos e oposições. É gestada por momentos de alegria, sonho, pesquisa. Mas também de tédio e de resistências. Momentos para criações individuais e coletivas, geradas a partir das múltiplas possibilidades que o corpo possui em fazer aparecer progressivamente a obra na superfície corporal.

Desencantar no gesto demanda do corpo novos contatos com sua dimensão poética. Porém, como dito anteriormente, agora o foco e atenção do trabalho vislumbram a pesquisa e instauração da espontaneidade poética do gesto que anima sua aparição.

A noção de espontaneidade aqui apresentada dialoga com a abordagem de Csepregi (2008, p.60), conforme a citação a seguir, “*Au sens large, la spontanéité dénote le dynamisme fondamental, ou l’intentionnalité motrice qui réside dans notre corps et qui s’annonce dans l’exécution de ses mouvements*». “**No sentido geral, a espontaneidade denota o dinamismo fundamental, ou a intencionalidade motriz que reside no nosso corpo e que se anuncia na execução de seus movimentos**” (CSEPREGI, 2008, p.60, tradução nossa, ênfase minha).

No cotidiano, nossos gestos expressam-se involuntariamente, revelando uma espontaneidade que lhes é intrínseca. Nas palavras de Csepregi, essa espontaneidade seria o “dinamismo fundamental ou intencionalidade motriz” do gesto.

Aplicando sua abordagem junto à práxis defendida nesta pesquisa-criação, a espontaneidade do gesto em dança, cuja dominante é estética e não cotidiana, tem em seu

dinamismo fundamental a dimensão poética. Logo, para o processo de *Desencantar no gesto*, é preciso que o corpo perceba e revele seu dinamismo poético. Em outras palavras, *Desencantar no gesto* é fazer aparecer a poesia do gesto, sua espontaneidade, sua motricidade poética.

Outro ponto bastante relevante é o aspecto involuntário do gesto. Na abordagem de Csepregi, compreendemos que a espontaneidade se opõe ao que é controlado, voluntário, premeditado, reflexivo. Para chegarmos no gesto involuntário é preciso certo abandono do corpo em sua capacidade motriz, em seu poder de fazer por si só, sem que se deseje fazer. Ele faz, fazendo, porque

...la spontanéité s'oppose à la volonté réflexive : nous ne pensons plus, nous ne voulons plus le mouvement, nous faisons appel au corps de manière non réflexive en le laissant découvrir et adopter la forme qui convient le mieux. Un tel abandon à l'aptitude du corps à déceler les significations et les valeurs se produit chaque fois que nos mouvements s'adaptent naturellement aux caractéristiques des objets ou des tâches en jeu. (CSEPREGI, 2008 p. 64).

...a espontaneidade se opõe à **vontade reflexiva**: não **pensamos** mais, não **desejamos** mais o movimento, **fazemos apelo ao corpo de maneira não reflexiva, deixando-o descobrir e adotar a forma que melhor lhe convém**. Um tal **abandono à aptidão do corpo** a detectar significações e valores se produz cada vez que nossos movimentos se **adaptam naturalmente** às características dos objetos ou das tarefas em jogo (CSEPREGI, 2008 p. 64, tradução nossa, ênfase minha).

Em consonância ao exposto pelo autor, na camada *Desencantar no gesto* o criador(a) concebe, experimenta, compõe e repete gestuais, buscando fazer apelo ao corpo para que descubra em cada gesto sua forma mais adequada, sua expressão poética mais justa. Busca-se o encontro com uma espécie de autonomia enigmática do gesto, que é instaurada por meio da exaustiva e persistente pesquisa corporal presente e atenta à experiência.

O reconhecimento das forças inerentes ao gesto poético permite sua emersão involuntária na *encantaria-corpo*. É estabelecida uma espécie de metodologia do gesto. Essa metodologia sugere a repetição como caminho de criação, não como reprodução. Conforme é repetido, o gesto devém corpo, sinalizando e engendrando neste a sua energia poética, sua espontaneidade própria ao fazer-se e desfazer-se.

Desencantar no gesto deseja liberar e tornar autônoma a força poética do corpo. A esse respeito, ressalta-se que:

Chaque mouvement possède, comme l'on souligné tant Sheets-Johnson que Cunningham, une intensité et une force, qui, soit appellent un renforcement soit préparent un changement qualitatif – de la faiblesse à la vigueur, de la gentillesse à l'agressivité, de la contraction à l'expansion. Se mouvoir en configurations rythmiques obéissant au flux dynamique du mouvement lui-même. Réfléchissant sur la manière dont fonctionne le mouvement, sur la façon dont un danseur ou une danseuse enchaîne les mouvements, Merce Cunningham introduit un autre terme: l'éloquence. Ce terme traduit la force expressive du mouvement – expressive au sens où un mouvement « cherche à » se déployer d'une certaine façon, indépendamment du désir conscient du danseur de concrétiser une émotion ou une signification. Imprégnés des confiances et de force, les mouvements ne « cherchent » pas simplement à représenter quelque chose, mais ils indiquent, ils montrent, ils projettent des changements qualitatifs possibles – notamment un changement dans leur configuration rythmique (CSEPREGI, 2008, p. 131).

Cada movimento possui, como sublinham tanto Sheets-Johnson quanto Cunningham, uma intensidade e uma força, que, apelam seja um reforço, ou preparam uma mudança qualitativa – da fraqueza ao vigor, da gentileza à agressividade, da contração à expansão. Se mover em configurações rítmicas obedientes ao fluxo dinâmico do movimento mesmo. Refletindo sobre a maneira pela qual funciona o movimento, Merce Cunningham introduz um outro termo: a eloquência. Este termo traduz a **força expressiva do movimento – expressiva no sentido onde um movimento « procura a » se implantar de um certo modo, independentemente do desejo consciente do dançarino de concretizar uma emoção ou uma significação. Impregnados de confiança e de força, os movimentos não « procuram » simplesmente representar algo, mas eles indicam, mostram, projetam mudanças qualitativas possíveis – especialmente uma mudança na sua configuração rítmica** (CSEPREGI, 2008, p. 131, tradução nossa, ênfase minha).

Desencantar no gesto é pautado por uma metodologia e dramaturgia própria do gesto poético no gesto, animado pela poesia do corpo e dada à ação. Com efeito:

Le désir le plus mouvant, le plus métamorphosant, mais totalement livré aux formes, cache ainsi un ballast, une densité, une lenteur, une germination. En compensation, toute l'œuvre poétique qui plonge plus profondément dans le germe de l'être pour rencontrer la solide constance et la belle monotonie de la matière, toute l'œuvre poétique qu'obtient ses forces dans l'action surveillant d'une cause substantielle doit, toutefois, fleurir, s'orner. Elle doit accueillir, pour la première séduction du lecteur, les exubérances de la beauté formelle. (BACHELARD, 1989, p.02).

O desejo mais movente, mais metamorfoseante, mas totalmente entregue às formas, esconde assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, **toda obra poética que mergulha mais profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra**

poética que obtém suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, entretanto, florescer, adornar-se. Ela deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza forma. (BACHELARD, 1989, p.02, tradução nossa, ênfase minha).

Nessa segunda camada, as *EIEs* eram particularmente voltadas à criação, composição, repetição, maturação. De forma geral, não foram elaborados dispositivos imersivos específicos, uma vez que os ensaios eram direcionados para que cada corpo reconhecesse e evocasse os gestos experienciados (e aqueles não experienciados, mas que também poderiam emergir como consequência do ato criativo) a partir dos dispositivos das *EIEs* de *Desencantar no corpo*.

As experiências eram compostas de momentos de criação e tomadas de decisão concernentes ao repertório gestual, à construção e combinação de sequências, repetições, cópias, compartilhamentos, composições de cena, seleção e refinamento de coreografias.

Com efeito, era tempo de deixar emergir gestos poéticos na superfície corporal e dar atenção a essa manifestação para chegar aos seus mais primorosos contornos e formas de existir.

Essa camada trata também da maturação da obra.

Um espaço de maturação de corpos, gestos e de poéticas, convivia com momentos que visavam amadurecer também a qualidade dos movimentos, definições espaciais, a relação dos corpos com o espaço, com o outro, com os elementos cênicos, e tantos outros elementos importantes e necessários ao desenvolvimento da obra de arte.

A maturação da obra implica um trabalho de repetição não como estratégia de enrijecimento, mas como abertura à autonomia do corpo em cena.

Abaixo, a tabela apresenta os dispositivos imersivos de *Desencantar no gesto*, suas características e etapas, seguido de imagens das experiências nesta camada nas obras *Na Beira* e *Vamos falar de poesia?*:

<i>Desencantar no gesto – Dispositivos imersivos das EIEs das oito poéticas da pesquisa</i>	
Criação, maturação, organização e composição (gestos, sequências, cenas)	Destinados aos(as) criadores(as) para criarem, maturarem, organizarem, comporem os gestos, sequências e cenas das poéticas, a partir das experiências ocorridas na camada <i>Desencantar no corpo</i> .
Concepção de maquiagem, figurino, trilha sonora, cenografia, iluminação, locação.	A partir da relação invisível-visível, interior-exterior, superfície-profundeza na proposição das poéticas, as seguintes questões moveram o processo de concepção das visualidades das obras: O que mostrar? O que não revelar? Como revelar e como esconder? Como tornar visível as profundezas do corpo?





Imagem 142, 143, 144 e 145: *Na Beira*
Fotografia: Danielle Cascaes
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Imagem 146, 147, 148 e 149: *Vamos falar de poesia?*
Fonte: Arquivo Companhia Moderna de Dança

Concernente à gestação das visualidades das obras, é importante ressaltar que cada uma teve seu processo, sendo completamente autônomas entre si, especialmente porque, das oito poéticas, apenas uma era cênica, e as demais em vídeo-dança.

No entanto, é certo que em todos os processos algo era comum: interessava aos(as) criadores(as) instaurar uma vida encantada à visualidade.

Fazer o visível materializar-se de modos diferentes daqueles já conhecidos.

Tornar o escondido aparente.

Mudar aparências, confundir aparências.

Partíamos da ideia de que aquilo que está aparente no mundo esconde camadas, dimensões poéticas, elementos que são exteriorizados pela aparência, mas que permanecem velados.

Havia certo desejo de materialização de poéticas encantadas, relevadoras das *encantarias-corpos*.

Nesse rumo, todas as obras expressam misturas que escapam às logicas do que é cotidianamente aparente ao mundo. Em uma tentativa de sensibilizar o aparecimento das profundezas poéticas dos corpos, confusões entre o que é real e surreal acabaram por surgir nas visualidades.

Em diálogo com o exposto, certas palavras teceram a ambiência provocadora das proposições visuais das obras:

desnormalizar
confusão
corpo alterado
fantasia
absurdo
magia
corpo escondido
aparência poética
corpo colorido
sonho
transe
sfumato
provocação da fantasia



Desencantar na dança: por poéticas em dança na *encantaria-corpo*



Desencantar na dança é nosso ponto de chegada, como também de partida.

É a camada onde mergulhamos na dança como encantaria.

A camada onde dançamos rumo à poesia habitante de nossas danças.

Caçamos detalhes.

Surpreendemo-nos com sutilezas.

Mergulhamos nas danças para nelas desencantarmos as melhores formas de fazê-las, seus melhores gestos, suas melhores poesias...

Seus momentos de surpresa,

de transe,

suspensão...

Esta camada sugere ao corpo que se entregue e se abandone nas danças que compõem cada uma das poéticas da pesquisa-criação.

Ela requer sentir detalhes, gestos, direções, qualidades, espaços, tudo o que está engendrado na dança como um todo para que sejam exploradas e apresentadas suas melhores poesias, seus melhores universos encantados.

Após desencantarmos no corpo e no gesto, é chegada a hora de reconhecer a dança como este lugar de encantaria.

Do corpo à dança, da dança ao corpo, em camadas diferentes mas complementares, a percepção atenta e presente é da ordem da busca pela poesia, da necessidade de poetizarmos o corpo, o gesto e a dança, instaurando novos mundos por meio de poesias interiores.

Nossas danças são plenas de poesia, de dimensões encantadas.

É preciso que reconheçamos isso.

Elas vêm de nosso íntimo profundo, de nossas histórias, nossas entranhas.

Nesta camada as *EIEs* são as apresentações públicas de *Na Beira*, assim como todos os momentos de gravação das poéticas em vídeo-dança.

Nestes momentos os corpos eram convidados a se deixarem habitar por suas danças (as já criadas, as improvisadas, as do acaso...), revelando seus *corpos-encantarias*, revelando corpos poetizados visíveis, aparentes, na superfície.

Fujamos das danças mal-ditas, das danças que nos conformam, que nos reprimem...

Procuremos revelar nossos *corpos-encantarias* que nos demontam, nos surpreendem, nos (re)poetizam e (re)encantam.

Mergulhemos na dança para desencantá-la.

Mergulhemos para poetizá-la.

Mergulhar para desencantar em nossas danças o que de mais precioso habita nelas: nós mesmos.

Fujamos dos padrões, das clausuras, das fôrmas que nos deformam...

Mergulhemos no corpo para que na superfície seja revelada a dança encantada, o *corpo-encantaria*.

Neste contexto, a presente pesquisa-criação parte da relação corpo-dança-encantaria-poesia como mote para o desenvolvimento de processos de criação em dança, que culminaram na concepção de oito poéticas.

A metodologia principal construída neste percurso são as *EIEs*. Elas compõem-se de dispositivos imersivos que estimularam o corpo a experimentar a si compreendendo-se como uma *encantaria-corpo*.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, a noção de *encantaria-corpo* fez surgir a de *corpo-encantaria*.

De modo geral, a encantaria tratada na pesquisa faz referência a **lugar**. Um **lugar encantado**.

Primeiramente, aplica-se a ideia de **lugar** encantado ao rio (Loureiro, 2008). Assim, temos a encantaria do rio. Na sequência, aplica-se esta mesma ideia ao fazer poético, à poesia. Com efeito, temos a encantaria da palavra (Loureiro, 2008)

A partir destes dois modos de aplicação da noção de encantaria, um relativo à morada encantada dos rios e o outro à morada encantada das palavras, parte-se para aplicação deste conceito junto à noção de corpo e de dança.

Assim como as duas primeiras proposições, a encantaria passa a ser o **lugar** submerso no corpo.

Uma encantaria que é corpo, por isso *encantaria-corpo*, iniciando com a palavra encantaria justamente para enfatizar a ideia de **lugar** na relação com o corpo.

Logo, um **lugar encantado** no corpo.

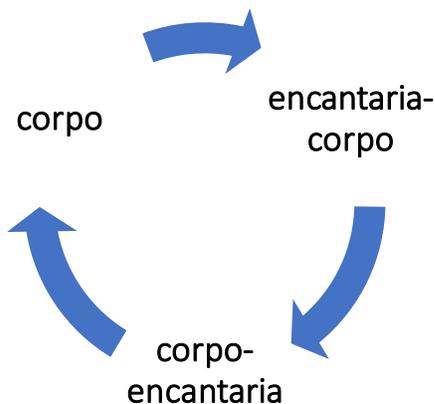
A partir desta primeira relação, acredita-se que nos processos criativos pautados na *encantaria-corpo* nasce o *corpo-encantaria*.

Se, *encantaria-corpo* enfatiza o **lugar** encantado no corpo, o *corpo-encantaria*, por sua vez, enfatiza a **expressão poética** deste corpo. Isto é, na inversão dos termos, a idéia de **lugar** dá espaço à **expressão poética** do corpo, à poesia corporal, a qual apresenta-se por meio de gestos, movimentos e danças imanentes. Resumimos:

Da encantaria dos rios, emergem os seres encantados.

Da encantaria da palavra, emerge a poesia.

Da *encantaria-corpo*, emerge o *corpo-encantaria*.



Esquema 8: Da *encantaria-corpo* ao *corpo-encantaria*

Fonte: A autora

Com efeito, consideramos que:

O corpo-encantaria é o aparente da encantaria-corpo.

O corpo-encantaria é o visível da encantaria-corpo.

O corpo-encantaria é a superfície e a encantaria-corpo é a profundidade.

Experimentar a *encantaria-corpo* sugere ao dançarino(a) imergir no corpo, mergulho, descida, busca no invisível, profundidade; experimentar o *corpo-encantaria* sugere ao dançarino(a) perceber as emersões no corpo, aparição, subida, revelação, expressão visível, superfície;

Da *encantaria-corpo* ao *corpo-encantaria*. Acredito que esse foi o caminho dos processos criativos desta pesquisa.

Para além de uma rede conceitual, estas duas noções desejam fazer um convite. Um convite ao mergulho. Um convite ao encontro com a poesia que habita cada um(a) de nós.

Que a dança nos mostre sempre nossas versões poetizadas e que, de igual maneira, o mundo esteja aberto para acolhê-las como forma de cremos um pouco mais no corpo, na dança, na encantaria, na poesia, existentes na vida.

Referências:

- ANDRIEU B. **A emersão do corpo vivo através da consciência: uma ecologização do corpo.** Traduction: Petrucia Nóbrega. HOLOS, Ano 30, vol. 5, 2014, p. 03-11.
- _____; NOBREGA P.; **A emersiologia do corpo vivo na dança contemporânea.** HOLOS, vol. 3, 2016, p. 371-384.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARD, Michel. **De la corporéité fictionnaire.** Revue internationale de philosophie. 4/2002 – n 222 – p. 523-534.
- _____. **De la corporéité comme anticorps, De la création chorégraphique.** Pantin, France, Centre national de la danse, 2001, p. 17-24, 270p.
- BONDÍA, Jorge Larrossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** In: Revista brasileira de educação. Nº 19, p. 20-28. Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.
- CADIÈRE, Joel. **Introduction : qu'est-ce que l'expérience?** In: Forum. 2017/2 n° 151. P. 8-12.
- CÔTÉ, Véronique. **La vie habitable : poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires.** Atelier 10, 2014.
- CSEPREGI, Gabor. **Le corps intelligent.** Les presses de l'Université Laval, 2008.
- DELEUZE, G et Guattari, F. **Capitalisme et schizophrénie mille plateaux.** Paris, Editions de Minuit, 1980.
- FOCAULT, Michel. **Le corps utopique: suivi de Les hétérotopies.** Paris. Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- GINOT, Isabelle. **Écouter le toucher.** In: Chimères. 2012/3 N° 78. P. 87 à 100.
- GUILLAMAUD, Patrice. **L'essence du kairos.** In: Revue des Études Anciennes. Tome 90, 1988, n°3-4. pp. 359-371.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine.** Paris: Éditions Contredanse, 2004.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem.** Escrituras, 2008.

_____ **A cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** Escrituras. 2015.

_____ **O corpo do amor e da poesia** in Repertório, Salvador, nº 25, p.24-28, 2015.2.

_____ **As encantarias da palavra.** Escrituras, 2017.

_____ **Cultura amazônica hoje: uma poética do imaginário revisitada.** SECULT/PA, Belém, 2019.

_____ **Triádicos: poesia em pequenos formatos.** Editora Valer, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Tradução Maria de Lourdes Menezes. 4.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARTIN, Andrée. **Utopia e outros lugares do corpo.** In: Cena 9 – Dossiê Dança em Desdobramentos. Numero 9, 2011. P. 01-21

_____ **Itinéraire d'un corps dansant.** In: Spirale. Automne, 2012. P.54-56.

MENDES, Ana Flávia(org.). **Abordagens criativas na cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança.** São Paulo: Escrituras Editora, 2010. – (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 3).

_____ **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso.** São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. MENDES, Ana Flávia. **Coreofotografia: a sacralização do corpo que dança.** In: IX CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS – ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO, 16, 2017, Uberlândia. Memoria ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uberlândia: Even 3, 2017. p. 2094 – 2120.

NELLIGAN, Emile. **Emile Nelligan et son œuvre.** Domaine publique. Montréal, 1903.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Dar-se em vertigem: uma filosofia do corpo e suas sensações.** In: Holos. Ano 30, Volume 5. 2014.

_____. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar.** IFRN, Natal, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** In: Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas – Dossiê Ética, estética e política. V. 2, número 15, 2010. P. 107-122

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Editora horizonte, 2008.

ZEITLER, A et BARBIER, Jean Marie. **La notion d'expérience, entre langage savant et langage ordinaire.** In: Recherche & Formation. 70. 2012. P. 107-118.

APÊNDICE A - Uma visualidade encantada: elementos cênicos de *Na Beira* - figurino, maquiagem, adereço de cabeça e iluminação cênica

Este apêndice trata acerca da visualidade do espetáculo *Na Beira*, mais especificamente do figurino, maquiagem, adereço de cabeça e iluminação cênica desenvolvidos no processo criativo da obra.

Dentre as oito poéticas da pesquisa-criação, optamos por enfatizar neste material a visualidade de *Na Beira* porque em seu processo houve mais tempo dedicado à pesquisa, experimentação e criação dos elementos cênicos.

Outro fator importante é a presença de artistas colaboradores(as) externos à CMD neste processo, os quais participaram em diferentes momentos enriquecendo as redes criativas da obra a partir de sua visualidade.

1- Figurino

Para o figurino, convidamos o figurinista Frederico Aranda, Fred. Ele juntou-se ao elenco para contribuir tanto na concepção quanto na etapa de confecção.

Desde sua entrada, diferentes contornos criativos apresentaram-se como determinantes de novos rumos do processo, pois fomos ainda mais estimulados pelo surgimento de questões que pudessem dar vida às tramas já tecidas na obra.

Momentos de conversa e compartilhamento de amostras de tecido ocorreram no sentido de provocar o coletivo a tomar decisões acerca das opções disponíveis e pertinentes ao contexto poético do espetáculo; tanto no que dizia respeito aos aspectos de ordem mais objetiva quanto àqueles mais subjetivos, ligados aos argumentos da poética.

Com as orientações e colaborações de Fred, os figurinos emergiram em um processo também coletivo, onde cada criador pôde conceber uma proposição individual para si, a qual era coerente às suas características particulares como também às características mais gerais relativas à obra.

Definimos texturas, cores, tecidos, e, a partir daí, cada pessoa pôde desenhar sua proposta de figurino, e Fred era o responsável por confeccioná-los e propor ajustes, caso fosse necessário. Assim, surgiram dez modelos diferentes de figurino, os quais traziam em si elementos decididos no coletivo que geravam a unidade entre os modelos e elementos decididos individualmente, gerando a singularidade do figurino de acordo com cada corpo. Abaixo os dez modelos concebidos:



O Na Beira leva na concepção de cada figurino a **percepção do próprio intérprete-criador sobre si**. A construção do figurino não foi dada unicamente a partir de uma visualidade geral, mas **cada curva, cor e textura no “produto final” de cada um é quase como a construção da sua personalidade na obra**. O seu oculto do oculto que leva ao aparente do oculto, montando o oculto do aparente e culminando no aparente do aparente. Cada figurino é construído por camadas que somente o **próprio intérprete-criador conhece com propriedade** (Victor Azevedo, intérprete-criador. Depoimento concedido para esta pesquisa, ênfase minha).

2- Maquiagem

Outro elemento da visualidade de *Na Beira* é a maquiagem. As primeiras experimentações foram sugeridas pelo intérprete-criador Lucas Costa. Ao utilizar-se do repertório visual escolhido para os figurinos, o criador pesquisou e testou maquiagens visando a integração dos elementos visuais, coletivos e subjetivos, presentes na obra. Nas palavras do criador :

Minha intenção, acima de toda utilização de material, é procurar **desumanizar nossos rostos, divinizá-los de alguma maneira**. Como tenho a intenção de fazer isso? Primeiramente, escondendo as sobrancelhas com uma técnica utilizada pelas drags queen que consiste em esconder as sobrancelhas para desenhar outras, mas no nosso caso, eu não quero desenhar outras, porque a sobrancelha é um traço bastante humano, bastante marcante no rosto humano e, tirando isso, já teremos uma aparência extraterrestre, não humana, mais divinizada. Após tê-las escondido, minha primeira idéia é utilizar cores próximas das do figurino. As cores que propomos farão uma maquiagem que cobre todo o rosto, não somente a região dos olhos, onde se espera ter mais maquiagem. Mas, fazer aparecer todo o rosto, ou de um lado somente, ou nos dois lados. Porque ampliar o rosto? Para fazer com que a pele do rosto entre nesta magia. Porque o figurino é tricotado, ele tem tonalidades diferentes. Assim, como no figurino, cada maquiagem é singular, tem um formato. **Eu penso que nossa maquiagem pode se desenvolver com um formato para cada pessoa, elas estarão, assim, sempre em diálogo, pelas cores, pelo material utilizado. Estarão em diálogo com o figurino, porque não é necessário que todas as maquiagens sejam parecidas se cada um porta um figurino diferente. É como se cada pessoa fosse uma divindade diferente e cada um tivesse um rosto único** (Depoimento concedido para esta pesquisa, ênfase minha).

A partir das ideias e questões sugeridas por Lucas Costa, foi definida uma paleta de cores para ser utilizada na maquiagem, e cada intérprete-criador(a) ficou responsável por criar a sua própria cada vez que a obra fosse apresentada. Logo, não havia uma maquiagem preestabelecida e, tampouco, uma pessoa que maquiaria a todos e todas.

A maquiagem surgia também das *encantarias-corpos* e se re-criava em cada apresentação da poética.

Na sequência, imagens das maquiagens elaboradas por Gleydyson Cardoso, Paola Pinheiro, Victor Azevedo, Thamirys Monteiro, Lucas Costa e Williame Costa, na apresentação de *Na Beira*, no Teatro Waldemar Henrique, para o Arte Pará 2019:





3- Adereço de cabeça

Concernente aos objetos cênicos utilizados na obra, em um dia de ensaio, o produtor e iluminador da CMD, Tarik Coelho, levou uma estrutura de cabos e um acessório aramado para que pudéssemos manipular e experimentar.

O efeito visual e sensível resultante da experimentação provocou nosso interesse em pesquisar outras maneiras de incorporar o acessório aramado à cabeça, unindo-se à proposição do figurino cênico.

A partir de então, convidamos o artista e pesquisador Aníbal Pacha para colaborar no processo de criação do acessório de cabeça e na incorporação ao figurino de *Na Beira*. Aníbal nos instigava bastante a refletir acerca da relação corpo e elemento cênico. Em um de nossos encontros, o artista provocava:

O que sai além do corpo, do movimento? Vocês querem mudar? A forma não diz grande coisa. O que é essa coisa? Eu não chamo mais de objeto. **Eu chamo de coisa.** Porque as coisas, elas existem necessariamente pelo movimento, elas podem vir a ser outras coisas. Elas implicam **o objeto e o movimento.** É nisto que o teatro de animação trabalha. **Essa coisa chega por qual razão? Para provocar, atrapalhar, para abrir a perspectiva, para transformar? O que vocês querem?** Porque a estrutura, mesmo vazada, ela começa a cortar e a confundir as linhas da personificação. O rosto vem para personificar. O corpo vem neste conjunto. **Essas cabeças serão formadas do interior para o exterior? O que vai definir estas coisas é o que vem do interior ou do exterior? Ela esta crescendo nos corpos de vocês ou ela vem do exterior? É algo que gruda em mim, me para? Ou é algo que vem de vocês? Se ela vem de vocês, então são extensores poéticos dos seus corpos. E de**

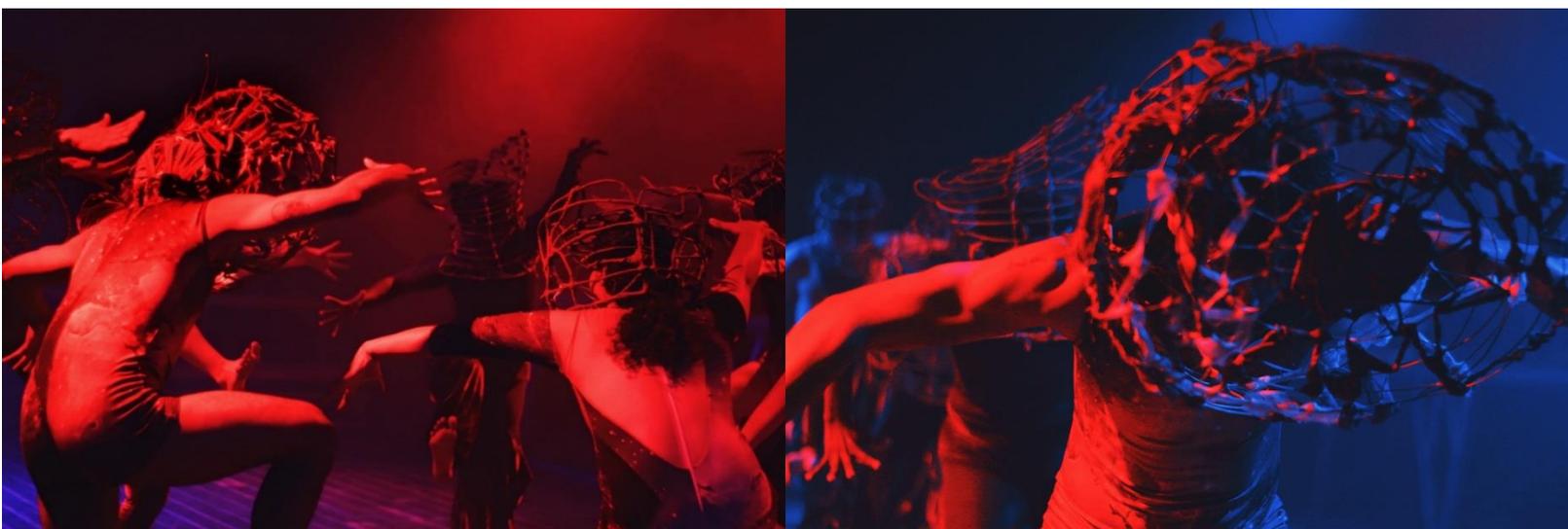
onde ele cresce? Onde eles vão? Onde eles estão? (Depoimento concedido para esta pesquisa. Ênfase minha).

A partir das questões e inquietações levantadas por Aníbal Pacha, decidimos adotar o elemento trazido por Tarik como um extensor poético da cabeça, dialogando com a perspectiva de que a visualidade é também emergente da encantaria-corpo, a qual revela gestos e danças assim como os demais elementos componentes da cena.

Para a materialização dos extensores poéticos, Aníbal propôs aos criadores um ateliê de fabricação de objetos baseado na técnica de aramagem desenvolvida em seu projeto de extensão *Teatro das coisas: reutilização material e imaterial do mundo*, na Universidade Federal do Pará.

O artista propôs dois encontros, de sete horas ao todo, onde instaurou etapas de criação das « cabeças » do figurino cênico. Em suas palavras: « Vocês verão a criatura que está no interior de vocês. Eu vou provocá-los. Processo de criação. Para planificá-lo depois. Fazer o esboço ».

Após os encontros com Aníbal, as etapas de produção do extensor poético da cabeça seguiram apenas com a presença dos criadores, sendo cada qual responsável pela concepção e confecção de seu acessório. A seguir, imagens de *Na Beira* que ressaltam o extensor poético na obra:





4- Iluminação cênica

A iluminação cênica foi concebida por Tarik Coelho. O diretor e produtor da CMD acompanhava os ensaios para inspirar-se a partir das proposições gestuais e cênicas construídas pouco a pouco, a fim de também propor uma iluminação geradora de uma atmosfera cênica em diálogo com as questões de corpo-dança-encantaria-poesia presentes no processo e na pesquisa-criação.

Em linhas gerais, acerca de sua proposição para a iluminação, Tarik Coelho comenta:

Temos uma luz de chão, disposta abaixo de cada plateia, de modo a iluminar o palco pelos “pés” do público, **criando o primeiro ambiente encantado**, essa luz permeia boa parte do espetáculo e conversa com diversas cenas de luz ao longo da encantaria de *Na Beira*. Uma outra luz bem característica, são elipsoidais dispostos em diagonal superior para iluminar pontos específicos no palco, nos quais os intérpretes-criadores por hora estão, e por hora estão os elementos cênicos de cabeça criados para o espetáculo. Essa luz foi trabalhada a partir do mezanino cruzando seus feixes de luz pelo ambiente do espetáculo, tornando assim, uma **encantaria vinda de vários pontos, nos quais não se sabe de onde, mas se sabe que estão lá**. Para a ambiência geral do espetáculo, foi escolhido refletores PAR LED, os quais tenho a possibilidade de alterar as cores conforme a necessidade de cada cena, sem necessitar de adicionar mais equipamento para tal. Nos ambientes de luz, temos cores como o âmbar, o azul, o roxo e o lavanda, todos muito relacionados a sensações que cada cena quer passar (Depoimento concedido para esta pesquisa, ênfase minha).

A seguir, destacamos imagens de algumas cenas de *Na Beira*, junto as quais acrescentamos a proposta de iluminação cênica para cada uma :



« **Na cena da morte** temos quatro pontos de luz em cada canto do corredor da plateia, apontando para baixo (a pino), com refletores bem fechados, fazendo um fecho de luz em cone fechado, bem borrado, para dar a sensação de bruma, de algo etéreo, a fumaça de glicerina é muito presente nessa cena para que essa ambientação possa ser criada. Fora isso, temos um foco oval central no tal acontece uma cena no chão » (Depoimento concedido para esta pesquisa).



« Na **cena do pano** temos um foco de luz bem pontual e diagonal de onde ele encena, dando volume e textura aos movimentos criados no pano, deixando a criatura encantada com um aspecto de suspense da forma que ela toma » (Depoimento concedido para esta pesquisa).



« Uma encantaria de luz que é extremamente interessante de fazer nesse espetáculo, é a luz de arraial com várias lâmpadas coloridas, acessas com intensidade baixa e que ao desenvolver da coreografia e da música, as luzes tomam intensidades diferentes, como se estrelas fossem, de várias cores e disposições » (Depoimento concedido para esta pesquisa).