

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Quem é a dança do “eu”** – reflexões sobre o autodepoimento na cena. São Paulo: ECA/USP/ Departamento de Artes Cênicas. Doutora. Coreógrafa e diretora da Cia Fragmento de Dança.

RESUMO: Qual a dimensão pública do falar sobre si em processos artísticos? Quando e como o depoimento pessoal na arte transgride o que se convencionou como espaço privado? Esse artigo propõe investigar o que chama de “dança depoimento”, analisando procedimentos experienciados na criação do trabalho artístico *Eu Outro* (2017), junto à Cia Fragmento de Dança. Analisa que tipo de pacto é construído com o espectador e em que medida alguns dispositivos são determinantes para que conteúdos autobiográficos sejam lidos como linguagem cênica. Explora temas como memória e alteridade para refletir sobre uma dramaturgia em dança interessada no autodepoimento.

PALAVRAS-CHAVE: Dança depoimento. Cia Fragmento de Dança. Privado e público. Alteridade.

ABSTRACT: What is the public dimension of talking about yourself in artistic processes? When and how does personal testimony in art transgress what is agreed to be a private space? This article proposes to investigate what it calls “dance testimony”, analyzing procedures experienced in the artistic work *Eu Outro* (2017), developed with Fragmento Dance Company. It analyzes what kind of pact is built with the spectator and which structures are determining for autobiographical content to be read as scenic language. It explores themes as memory and otherness to reflect on a dance dramaturgy interested in self-testimony.

KEYWORDS: Dance testimonial. Fragmento Dance Company. Private and public. Otherness.

É certo que um processo artístico nos afeta, difícil que passemos ilesos. É o momento em que terremotos são bem-vindos e o caos é convocado a ser parceiro. Mas como lidar com a criação em arte num mundo “plano e úmido”, como chamou Pascal Gielen? O autor nos fala do nosso tempo neoliberal, no qual as relações são menos profundas e mais superficiais, por isso a metáfora de um mundo plano, horizontal, que teme qualquer possibilidade de verticalização. Ainda prossegue: “Estavam enganados aqueles que imaginavam que ainda havia terra firme sob os seus pés quando o mundo plano foi criado. O mundo plano é úmido” (GIELEN, 2015, p.38). Ou seja, é também feito de relações menos estáveis e mais fluidas.

Nessa realidade de rápido acesso, interconectividade, pressa e tempo escasso – que nos constitui no século XXI – artistas buscam novos modos de experimentar e imergir criativamente. São pedidos de silêncio, presença, mãos livres dos aparelhos celulares, tempo para errar e tentar de novo. Ao reconhecemos esse mundo plano, no qual somos facilmente cooptados pelas tendências – “a informação circula rapidamente em escala global e a competição é feroz, levando a rápidas mudanças na guarda criativa” (GIELEN, p. 44) – ansiamos por reinventar maneiras de existir artisticamente. E, nesse espaço de conflito, vemos algumas recorrências nas propostas de grupos que desenvolvem pesquisa em dança. Procurar um lugar distante e em maior contato com a natureza, realizar residências, intercâmbios e imersões não são novidade num processo criativo, mas, do modo como se dão hoje, essas proposições acabam por se constituir como práticas dramatúrgicas – espaços de encontro para construção de sentidos da obra. Não é mais suficiente publicizar um trabalho depois de finalizado, há um interesse por um tipo de partilha que fazem processo e produto coexistirem em importância e escala temporal.

A experiência com a Cia Fragmento de Dança para criação de *Eu Outro* (2017) passou por essas estratégias. Somos um núcleo artístico que existe na cidade de São Paulo desde 2002. Como qualquer outro grupo de dança independente, continuamente, escrevemos projetos para concorrer a editais públicos de financiamento à pesquisa em dança. No entanto, não interrompemos o trabalho a cada fim de projeto e, no período das entressafas, em que não há recurso financeiro suficiente, temos mantido a rotina de trabalho. Sendo assim, alguns bailarinos estão na companhia há mais de oito anos e a renovação de elenco se dá por uma necessidade de ajuste entre interesses artísticos e não pela finalização de uma proposta contemplada em edital. É importante frisarmos esse modo de trabalho porque ele se opõe a forma mais comum de produzir nos nossos dias e implica numa construção dramatúrgica que se firma mais no aprofundamento de relações preexistentes do que em novos encontros, o que tem seus aspectos positivos e negativos.

Ao mesmo tempo em que quase nada é novidade quando se trabalha diariamente com as mesmas pessoas e por longos períodos, é essa mesma

“não novidade” que nos obriga a reinventar as proposições e ir mais fundo. Esse sempre foi o meu desejo num processo criativo – não passar incólume, cutucar feridas. Mas reconheço, cada vez mais, a dificuldade de estarmos imersos numa única atividade, frente a tudo o que nos exige o “mundo plano e úmido”.

A Cia Fragmento foi contemplada pela 20ª edição do Programa de Fomento à Dança¹ com o projeto *Atravessamentos*, que teve como eixo investigar o que chamei de “dança depoimento”. O projeto, com duração de 19 meses (julho de 2015 a fevereiro de 2017), propôs a criação do grupo de pesquisa “memórias, arquivos e autobiografias nas artes”², criando interlocuções entre várias linguagens artísticas na investigação desses temas. O enfoque aqui serão os procedimentos que resultaram no trabalho artístico *Eu Outro* (2017) para refletirmos sobre uma dramaturgia na dança interessada no autodepoimento na cena. Inicialmente, foram previstas quatro etapas no nosso projeto: 1. treinamento e sensibilização/ 2. quebra de rotina-refúgio/ 3. útero/ 4. experimentações estéticas-coreográficas.

Importante dizer que essas etapas terminaram não acontecendo nessa ordem, tão pouco separadamente. Elas se atravessaram e estávamos cientes que o próprio processo sinalizaria suas necessidades e ajustes. Tranquilizávamos o fato de não precisarmos necessariamente transformar a pesquisa num trabalho cênico, tínhamos o compromisso de realizar compartilhamentos públicos ao seu fim, mas num formato livre.

Nos lançamos no escuro. Dinamicidade, inacabamento, incerteza, falibilidade – características que Cecilia Salles (2006, 2007) aponta como sendo da natureza do processo criativo – estavam presentes. As leituras da autora trazem referências significativas para pensarmos a criação em rede, em interconectividade. Se, por um lado, Gielen (2015) nos convida a olhar pelo prisma da precariedade das relações, ressaltando o neoliberalismo que nos convoca a vivermos em trânsito, sermos autônomos, estarmos em conexão

¹ O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi instituído por meio da Lei Municipal nº 14.071, de 18 de outubro de 2005.

² O grupo de pesquisa foi coordenado por Vanessa Macedo em parceria com a atriz Janaina Leite e contou com a participação de artistas e pesquisadores convidados da dança, teatro e cinema.

com tudo e todos, mas sem assentar, sem criar raízes profundas; por outro, Salles ressalta a interconectividade na perspectiva da complexidade das relações, do quanto não existe uma essência ou um fim na criação, tudo está em relação, fluxo, processo de feitura *ad eternum*. No seu recém lançado livro, *Processos de criação em grupo – diálogos*, a autora falou sobre o trabalho da Cia Fragmento de Dança: “o que se observa é um processo de ampliação da indeterminação das fronteiras das marcas da vida de cada um dos membros do grupo; marcas estas que se perdem nas redes da criação do pensamento do grupo” (SALLES, 2017, p. 51).

A citação se refere a *Nuvens Insetos* (2012), mas acredito que esse trabalho tenha sido só um esboço do que de fato construímos em *Eu Outro*, no sentido de borrar vida e obra, individual e coletivo, num processo que se alimenta de sua própria incerteza. Não há um tema *a priori* como em nossas outras criações, um livro, a vida e obra de alguma artista ou a escolha de uma situação específica como o ato de escrever uma carta de despedida (que foi o que motivou *Nuvens Insetos*). Nossa “dança depoimento” utilizou materiais biográficos do elenco como disparadores de um processo criativo e agregou um outro campo de interesse – a estruturação desse material como linguagem cênica. Ou seja, não era tão-somente sobre alimentar o processo com depoimentos pessoais, tensionando real e ficcional, era também sobre estruturar um tipo de pacto com o espectador que evidenciasse que estávamos contando histórias vividas por nós e, para isso, a escolha dos materiais seria determinante.

Nosso primeiro desafio foi estabelecer procedimentos, já que não tínhamos um tema externo como gatilho, e eles foram mais do que ferramentas para o processo, tornaram-se dispositivos de cena, como veremos.

Eu e o Outro

“Eu e o Outro” seria, a princípio, o nome do nosso trabalho, mas terminei considerando a sugestão de um dos bailarinos do elenco e o batizamos de *Eu Outro*. Além de mais poética, essa mudança redimensionou o sentido inicial da pesquisa, buscávamos reconhecer o que nos é familiar e

estrangeiro, experienciando a alteridade, mas também percebendo o que nos torna “outro”. Propus que começássemos pelo compartilhamento de imagens da infância, explorando memórias que considerávamos relevantes na constituição dos nossos corpos, gestos e expressões faciais.

Antes de seguirmos, importante destacar a noção de memória que nos interessa:

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

Não se trata, portanto, de uma dimensão fixa, ao contrário, a memória é pensada em seus processos de atualização:

Se a memória não é mais tomada como retorno do sujeito ao passado, e sim como atualização do vivido no presente, pelas condições do presente, então o depoimento pessoal torna-se a história recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação (LEONARDELLI, 2008, p.10)

Nossa pesquisa recorreu a arquivos pessoais, fotos, diários, objetos, etc. Se, num primeiro instante, nos pareceu autocentrado, aos poucos, fomos encontrando sentido na discussão de tudo o que é outro. Lidar com o binômio “eu-outro” me levou a pesquisar alteridade e os estudos de Christine Greiner responderam a algumas questões que me fiz durante o processo:

a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o *mesmo*, e sim, um *estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente, constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento (GREINER, 2017, p.12).

A autora traz a possibilidade de pensarmos a experiência da alteridade como um “estado de criação”. Na medida em que lidar com o estrangeiro nos desestabiliza, somos levados a percorrer novos caminhos e isso potencializa o processo criativo. Essa foi a proposta em *Eu Outro*, andarmos numa areia movediça, sem saber ao certo o lugar de chegada.

Greiner introduz o assunto alteridade desmontando qualquer possibilidade de se pensar em dicotomias. No nosso caso, trouxemos nossas biografias sem perder de vista o elo entre nossas memórias e o mundo a que

pertencem. Entremear privado e público era uma intersecção absolutamente necessária à criação. Sendo assim, o compartilhamento dos nossos relatos pessoais foi um disparador para que ampliássemos a discussão sobre o que essa experiência tem a dizer para e sobre o mundo. A autora Paula Sibilia (2016) foi uma interlocutora na discussão sobre as subjetividades que construímos com esses “eus” em exposição. Para ela, na modernidade, a intimidade dá espaço ao que chama de “extimidade”, pois visibilidade e conexão passam a ser vetores fundamentais para o nosso ser e estar no mundo de hoje. Isso me provocou perguntas no sentido de entendermos em qual perspectiva nos interessaria estudar nossas experiências de subjetividade. Sibilia nos apresenta três: *singular*, que entende cada indivíduo como sujeito único; *universal*, que abrange todas as características comuns ao gênero humano; *particular ou específica*, que detecta o que é comum a alguns sujeitos segundo elementos culturais da subjetividade, afetados por vetores políticos, econômicos e sociais. A nossa pesquisa emergia no ambiente privado para discutir a sua dimensão pública. Considerando esses apontamentos, estaríamos em busca de aguçar o *singular* para detectar o *particular*. Nos interessava a fricção entre eu-outro, as relações entre privado-público.

Alguns exemplos podem nos ajudar a perceber como essas interlocuções aconteciam. Durante um dos procedimentos, um dos bailarinos nos contou que desenvolveu um forte sentimento de culpa em sua adolescência porque era frequentador assíduo de uma igreja que relacionava masturbação a pecado. Também nos contou sobre a maneira como sua família lidava com sua homossexualidade e sobre crescer num bairro da periferia do nordeste. Apesar de saber que nenhuma experiência se descola do ambiente em que se dá, é evidente que o nosso modo de escuta pode direcionar e delimitar o campo de investigação num processo de criação. O mote era depor sobre si, mas numa perspectiva de atrito com as estruturas a que pertencemos. Era sobre experiência pessoais, mas também sobre contaminar e ser contaminado ao partilharmos nossas vivências em grupo, pois todos os procedimentos tinham o compromisso da partilha. Assim, quando nos demos conta, a instituição igreja estava nos nossos debates, os espaços de poder, o questionamento sobre condutas morais, a profanação do sagrado.

Mas nem sempre foi fácil colocar os depoimentos pessoais em perspectiva. Era uma tarefa.

De fato, o narrador de si não é onisciente e nem pode tudo inventar a seu respeito, pois muitos dos relatos que dão espessura ao *eu* são inconscientes, involuntários e até mesmo contraditórios ou indesejados [...]. Assim, tanto o *eu* como seus enunciados são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles sempre estarão habitados pela alteridade. Toda comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-*eu*, por isso todo discurso é dialógico e polifônico (SIBILIA, 2016, p. 58).

Abstinência

Na fase do processo que chamamos de *sensibilização*, a minha proposta foi desestabilizar alguns hábitos. Pedi aos bailarinos que escolhessem uma situação de abstinência, algo que seria difícil de abrir mão na rotina de cada um deles. Fomos chegando às respostas juntos com o intuito de encontrar o que poderia promover alguma mudança corporal, ainda que pequena, pois eram exatos sete dias. Todos opinaram sobre a abstinência uns dos outros porque o convívio diário e de longa data nos permitia. Além de mim, conduzindo e propondo as tarefas, participaram do processo criativo: Chico Rosa, Daniela Moraes, Diego Hazan, Flávia Tiemi, Maitê Molnar e Rafael Sertori³. A decisão mais rápida foi em relação ao afastamento completo das redes sociais, opção para Chico e Diego. Também houve a tarefa de ficar 100 por cento sem ingerir açúcar para Daniela e Maitê e sem tomar banho para Rafael. Quebrando a regra de abstinência, ao invés de tirar, resolvemos incluir uma ação diária no comportamento de Flávia porque percebemos que nisso estaria sua possibilidade de ressignificar sua rotina e experimentar uma mudança de hábito. A escolha foi para que propusesse um diálogo diário com o seu pai, pois embora morassem juntos, as conversas eram praticamente inexistentes.

Todas as experiências tinham que ser observadas do ponto de vista da resposta corporal. No caso do açúcar, por exemplo, os relatos foram sobre a sensação de mal humor, impaciência, dor de cabeça. Em algum formato de

³ Uma vez apresentados, na sequência, optei por me referir aos bailarinos pelo primeiro nome, como costumamos nos chamar.

livre escolha, após essa semana, o procedimento deveria ser compartilhado com o grupo. Rafael fez uma espécie de diário dos seus sete dias, foram quatro páginas das quais extraio alguns trechos:

[...] Todo santo dia eu tomava, no mínimo, dois banhos. O da manhã, assim que acordava, é o que tem me feito mais falta. Ao entrar no metrô ou no ônibus durante essa semana que se passou, por exemplo, eu escolhia o lugar mais afastado das pessoas, claro, ou ficava de pé mesmo, próximo à porta. Nem eu estava suportando minha sujeira, meus cheiros, então por que haveria de obrigar os outros a suportarem?

[...] São exatamente 21h54 de domingo e eu acabei de tomar o meu primeiro banho depois de uma semana. Lembrei-me da minha infância, dos banhos longos e demorados para desencardir o couro cansado de brincar na terra. Meu deus, como é bom tomar banho! As primeiras gotas de água quente caíram sobre o meu corpo causando uma certa ardência. Percebi isso, apenas. Por todos os poros. (RAFAEL, diário de processo, 12 a 16 de abril de 2017).

Maitê também escreveu sobre sua experiência:

Uma semana sem açúcar. Só açúcar natural das frutas. Bem na semana da Páscoa. [...] Tive ataque de ansiedade na madrugada. Coração acelerado. Suor. Tremor. Marquei sessão de terapia. Fui. Não falei sobre o açúcar. No início, achei ok. Talvez até animada com o desafio. [...] A uva-passa me salvava. Era só salgado e fruta. Sofri por antecipação. Ansiedade. E quando bater aquela vontade? Escutava: come fruta. Fruta não é doce, desculpa. Tive dores (pequenas) de cabeça sem explicação. Disseram que era abstinência. Pesquisei. É real. A glicose estimula o sistema límbico. Responsável pelas emoções. Sensação de prazer. Senti falta de disposição. Várias vezes, em picos.

[...] Comprei bananinha sem açúcar e alfarroba. Odeio alfarroba. Tentei enganar meu organismo. Sem sucesso. [...] Almoço com a família. Ansiedade antecipada. Sobremesas. Pare de pensar nisso! Vi 3 potes de sorvete cada um com 3 sabores. Servi as pessoas. Escorreu pra fora, limpei com dedo. E não lambi. Lavei. Raiva. Tinha bolo e chocolate também. Comiam as sobremesas. Eu comia uva. Foco. Escutei: não sabia que gostava tanto de uva-passa. Nem eu. E não gosto tanto. Raiva da uva-passa. [...] Sei que açúcar é meu vício. Até escrever isso tudo, eu tinha achado tranquilo. Vi que não foi. Não sei o que fazer com essa informação. Sei que está acabando o prazo estabelecido. Vou comer um doce (MAITÉ, diário de processo, abril de 2017).

É importante destacar que nenhum desses compartilhamentos dos bailarinos vislumbravam virar uma cena para nosso possível trabalho artístico. Essa hipótese não estava descartada, mas, definitivamente, não era um objetivo. A ideia era que algumas dessas experiências fossem compartilhadas de uma maneira performática a fim de investigarmos possibilidades cênicas de contar sobre nosso processo. Não era meu desejo que os procedimentos

resultassem numa roda de conversa terapêutica, pois tínhamos como premissa pensar no desenvolvimento desses temas como linguagem artística. Daniela, que também fez a abstinência do doce, produziu dois vídeos no qual seus dedos dançam correndo atrás de um chocolate, ao som da música da pantera cor de rosa. Para todos foi pedido alguma forma de registro para além do relato oral.

Foram tantas situações que é difícil ter certeza do que foi ou não determinante para o resultado a que chegamos. Pouco a pouco, sentíamos que nos conhecíamos mais, mas o que fazer com essas informações e como isso poderia ou não se tornar material de cena era uma questão que nos rondava. Depois de muitas tarefas, chegamos a um procedimento que considero ter delimitado o nosso campo de investigação: a visita às casas.

As Casas

O procedimento das Casas fez parte da etapa do projeto que chamamos de “Útero” – um momento em que cada bailarino deveria fazer uma investigação relacionada à memória de uma experiência corporal significativa. Para essa tarefa, eles poderiam escolher livremente um procedimento, realizar viagens, visitar lugares e pessoas, participar de retiros espirituais, etc.

Essas decisões individuais, em que não determino as tarefas para o grupo, sempre se tornam uma crise em processos dessa natureza - o que fazer, como fazer e o que pode ou não contribuir para a criação cênica. Eu reforçava que não tínhamos que “acertar” nas escolhas, nem pensarmos o quanto aquilo poderia ter um nexos causal com o nosso possível produto artístico. Sim, é sempre um desafio compreender e aceitar que o que se produz no processo não necessariamente se materializa num resultado, e isso é da natureza da criação.

Em algum momento, Maitê disse que tinha vontade de visitar a casa em que os seus avós maternos moraram, onde passou grande parte de sua infância. O procedimento foi tão rico que terminou sendo realizado por todos, no entanto, como metade do elenco não era da capital paulistana, ficou inviável visitarmos todas as casas em que viveram na infância. Isso terminou

acontecendo com Chico, Flávia e Maitê, os demais abriram as portas de suas casas atuais e foram instigados a expor um pouco de si de outra forma, não menos significativa.

Voltemos para o início. Fomos até a casa onde moraram os avós de Maitê. Não conhecíamos os novos proprietários, não sabíamos se estariam lá e menos ainda se nos deixariam entrar. Chegamos em quatro. Era sempre assim, eu, Leo Lin (convidado para filmar o processo), o bailarino que vive ou viveu na casa e um outro bailarino da Cia., o qual chamávamos de testemunha (talvez, para que eu também pudesse ouvir outra voz, além da minha, testemunhando aqueles encontros).

Imaginando que não deixariam quatro desconhecidos entrarem, pensamos em algumas estratégias. Tocamos a campainha e fomos atendidos por uma senhora. Maitê estava preparada, chegou com um álbum de fotografias para provar que, de fato, a casa pertencera aos seus avós. Falou sem parar apontando para as imagens, tentando explicar o porquê desejávamos entrar. Para nossa surpresa, conseguimos. A câmera assustou um pouco, mas logo estávamos livremente circulando pelos cômodos e começamos uma espécie de reconhecimento dos espaços. O que estava igual, o que tinha sido reformado. O portão num lugar diferente. A mesma escada. A varanda em que ficava a rede. A imagem da mãe saindo de carro a caminho do hospital para realizar uma cirurgia. Entre algumas lágrimas e muitas risadas, Maitê foi nos contando muitas histórias vividas. Saindo de lá, fomos direto para o espaço onde ensaiamos. Vendi os seus olhos e propus que se movesse livremente ao som de algumas músicas que pedi antecipadamente que fossem selecionadas. O único pressuposto era o de ser um som com uma memória afetiva. Tudo foi registrado em vídeo. E assim aconteceu com todos.

Na casa de Chico, fomos recebidos por sua mãe Erotides (D. Erô), com um farto café da manhã. Ela nos mostrou os álbuns de infância do filho e contou muitas histórias. Os dois se contradisseram e cito parte do diálogo que, posteriormente, faria parte do vídeo de abertura de *Eu Outro*.

- Uma coisa que eu gostava muito, mas que a senhora nunca foi de fazer...
- Já vai reclamar de mim.

- Mingau de milho verde.
- Você gosta de mingau de milho verde?
- Nossa, gostava muito, mas na verdade eu gostava do da minha vó, da sua mãe.
- Mas, peraí, eu fazia.
- Mas a senhora não fazia igual ela fazia (risos).
- Mas nunca o filho faz igual a mãe fazia, é sempre assim. Eu fazia, mas não era igual ao da minha mãe.

Print screen da gravação realizada na casa da mãe de Chico Rosa. Diadema - SP, 2017.



Fonte: arquivo pessoal.

Observando Chico e sua mãe partilharem suas histórias, percebi o quanto ele se sentiu protagonista naquela visita e como fazia sentido convocar esse sentimento, já que buscávamos um mergulho pessoal. O procedimento das casas foi, sem dúvida, o nosso primeiro semeador de dramaturgias para a materialização de depoimentos cênicos.

Não será possível detalhar as experiências em cada uma das visitas que, somadas às investigações corporais que fazíamos na sequência, resultaram em cerca de 16 horas de gravações em vídeo. Seguimos assim: entramos em todos os ambientes das casas e escolhemos um deles para ficarmos por mais tempo. Vimos fotos, objetos, plantas, animais de estimação e falamos sobre alguns registros pessoais, principalmente da infância. Das casas fomos para sala de ensaio, onde fiz proposições diferenciadas para cada um deles.

A investigação corporal na sala de ensaio aconteceu com os olhos vendados entre silêncio, músicas que eles próprios selecionaram, trechos dos

áudios que gravamos nas casas e também textos autorais trazidos durante o processo. Essas duas últimas situações foram especialmente significativas. Quis ver as reações dos seus corpos ouvindo a si mesmos e sem que soubessem que isso aconteceria. Então, usei duas caixas de som e, enquanto se moviam, alternei entre silêncio, músicas e partes dos seus próprios depoimentos. Percebi a fragilidade dos corpos se movendo ao som de suas próprias falas e escritas. Alguns se reconheciam, outros se estranhavam. Eu observava. Os gestos, as pausas. O deslocamento no espaço. As reações e construções de cada um deles, todos muito disponíveis ao procedimento.

Com alguns, direcionei a investigação para que mapeassem gestos e expressões faciais que reconheciam como padrões corporais em si mesmos e em familiares próximos. A proposta era que o mapeamento levasse à repetição de movimentos e que estes se desdobrassem em imagens corporais aleatórias. Essa era uma tentativa de escaparmos da prévia elaboração mental de formas conhecidas e, para isso, o pressuposto era que o mover acontecesse num fluxo ininterrupto. A partir das visitas às casas, a dramaturgia do trabalho artístico *Eu Outro* deu seus primeiros sinais de vida. Tudo vinha sendo gestado, mas ali já se configurou um primeiro sentido.

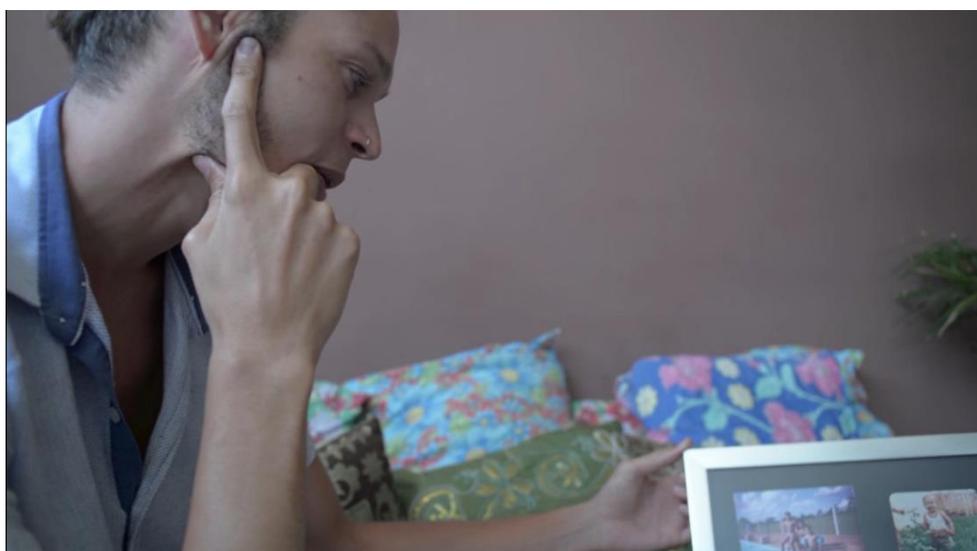
Estávamos na sala da casa de Rafael. Ele mostrava um quadro com algumas fotografias da infância e, ao falar de uma delas, começou a nos contar do abuso sexual sofrido na infância aos quatro anos de idade. Dali em diante, aquele assunto ressurgia e virava longos debates. Outros cruzamentos começaram a ser pensados como situações recorrentes entre nós, a ausência da figura paterna, casos de alcoolismo e agressão doméstica. Intrigava-me aqueles registros tão perto de nós e ainda não sabidos, especialmente na vida dos homens que participavam do processo. Também estávamos diante da discussão de gênero, da importância de mães solo na vida dessas crianças de pais ausentes. Das opções sexuais. Da aceitação. Da inadequação social. Do pertencimento. Tudo isso de alguma forma já nos rondava e dava dimensão pública aos nossos assuntos privados.

Fui selecionando os recortes do nosso processo criativo. Podíamos ir para vários lugares e, em vários momentos, alguns me perguntavam porque estávamos falando sobre uma determinada questão já que tantas outras se

fizeram presentes. Não sabíamos sobre “o que” seria o trabalho, além dessa investigação sobre nós mesmos, mas os fluxos foram se dando e fomos absorvendo o estrangeiro como potência criativa, dialogando com o que Greiner nos diz sobre a alteridade como um estado de criação:

A criação artística não tem o compromisso de promover mudanças sociais ou políticas. Mas, ao dar visibilidade aos estados de crise, explicita questões nem sempre visíveis na vida cotidiana. Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É nesse sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação. (GREINER, 2017, p.19)

Print screen da gravação realizada na casa de Rafael Sertori. São Paulo - SP, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Entre a Imersão e o Abandono, Um Processo

As nossas memórias e as memórias do outro em nós foram os disparadores para a experiência da alteridade. Após as casas, alguns outros procedimentos se deram, entre eles, considero significativa a imersão que fizemos na Fazenda Santa Esther, em Amparo -SP, lugar escolhido para estarmos próximos da natureza e juntos em tempo integral, na fase de experimentação coreográfica. Nesse momento, os sinais do processo em nós já eram mais perceptíveis e tivemos algumas perdas no caminho. Flávia, embora permanecesse conosco na imersão, tinha decidido deixar a Companhia para ir morar no *Ashram*, lugar que conheceu durante umas das etapas da pesquisa:

[...]quando nos foi dada a oportunidade de escolher uma imersão individual que trouxesse algum sentido para as nossas questões decidi fazer um retiro no Ashram (um tipo de centro espiritual) que frequento. Lá eu passei por dois trabalhos, “A Sagrada Cura do Feminino” e o “Mini Intensivo de Sexualidade”. O feminino e a sexualidade são temas que aparecem constantemente nos meus processos e questões internas. Ao resgatar minhas memórias fui percebendo vários aspectos de mim mesma que alimentavam os mesmos conflitos internos. Percebi que minha identificação com a rigidez da minha família me traz a sensação de fraqueza, de impotência (Flávia, relato pessoal do processo de imersão individual, 2017).

Nas experiências de Flávia também aparecem o tema da sexualidade, nesse caso mais ligado ao feminino. Era curioso como os processos individuais se cruzavam sem que tivéssemos elegido um assunto *a priori*. Foi estranho aceitar que o próprio processo de descoberta de si – a imersão individual – que deveria ser um dispositivo para mergulharmos no processo, pudesse ser o motivo pelo qual se resolve deixá-lo. Mas o resultado foi que, na busca dessa “dança depoimento”, alguns foram afetados de uma maneira mais intensa e isso terminou sendo um motivo de afastá-los da criação.

Flávia Tiemi no Ashram Matri Surya Linha Unificada. São Roque- SP, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ficamos cinco dias na Fazenda Santa Esther. Dormimos todos no mesmo ambiente, um salão amplo reservado para nós. Tínhamos um espaço para ensaio que ficava dentro de uma capela, o qual organizamos com piso adequado para os nossos encontros. Era lá também que realizávamos nossos

compartilhamentos cênicos com os moradores e outros visitantes da fazenda, apresentando algumas cenas e abrindo para troca de impressões. Foi um período de longas conversas, momentos de meditação, cardápio vegetariano, contato intenso com a natureza. Sem que isso fosse colocado como pressuposto, estávamos nos aproximando cada vez mais de uma movimentação que lembrava gestos de animais, movimentos sinuosos, viscerais. Junto a isso discutíamos sobre sexualidade, instinto, convenções sociais, instituições e poder. Acreditamos que a fazenda nos propiciou novas investigações corporais, pois saímos do nosso espaço de ensaio escuro e com todos os sons e ruídos que constituem a região central paulistana e imergimos num lugar claro, de ar puro, em que nos movíamos ouvindo sons da natureza.

Chico Rosa, Daniela Moares, Diego Hazan, Flávia Tiemi, Maitê Molnar e Rafael Sertori.
Imersão da cia Fragmento de Dança. Amparo/SP. Fazenda Santa Esther, 2017.



Fonte: arquivo pessoal.

Estivemos os sete juntos até esse momento. Depois da fazenda, Flávia seguiu para o *Ashram*. Estreamos em seis bailarinos e realizamos 12 apresentações, nove na sala René Gumiel da Funarte e três na Oficina Cultural Oswald de Andrade, ambos em São Paulo - SP. Pouco tempo após a última apresentação, em fevereiro de 2018, Rafael também deixou a Cia. Possivelmente ele foi quem mais sentiu no corpo os efeitos do seu mergulho.

Além de uma hérnia na lombar, manifestou sua necessidade de procurar um acompanhamento terapêutico para expor o que já tinha virado cena - o abuso sofrido na infância. Não era mais um segredo mantido entre nós, pois o seu depoimento foi mostrado em vídeo para o público, como se verá.

O Depoimento Como Linguagem

Sabíamos que os nossos depoimentos poderiam ser apenas um dispositivo processual, ou seja, poderíamos usar as memórias e experiências pessoais como recurso para colher material durante o processo criativo, mas sem revelar isso para o público. No entanto, a ideia era pesquisarmos o depoimento como linguagem e isso só se daria se ao público, de algum modo, fosse dada essa informação.

Os estudos da atriz Janaina Leite atravessaram a pesquisa para a criação de *Eu Outro*, desde o seu início. Junto a ela, como dito, coordenei o grupo de pesquisa citado no início desse artigo. Tanto Leite quanto Sibilia nos remetem à importância de pensarmos sobre o “pacto com o espectador” citando o crítico literário Philippe Lejeune. Esse pacto consiste em fazer com que o leitor creia que, nos relatos autobiográficos, a história foi de fato vivida pelo narrador. O mesmo se dá na cena: uma vez dito que estamos expondo experiências pessoais, o espectador confia no que lhe é dito e firma-se um pacto que parece conferir legitimidade a pesquisas dessa natureza. Não se trata, portanto, somente da experiência do bailarino, mas também daquele com quem se compartilha. E é nessa perspectiva também que nos deparamos com a questão da alteridade.

O pesquisador Óscar Cornago nos fala de como o testemunho e o depoimento pessoal foram ganhando espaço na cena teatral no final do século XX e início do XXI. Sendo aquele que narra o mesmo que viveu a experiência, aproxima-se o espectador da “verdade” que tanto a história como a cena buscam: “o que importa não é a palavra que conta uma história, mas a presença daquele corpo que estava lá e está agora aqui, uma ‘ponte’ física

entre o que era e o que é, o mito de uma recuperação 'real' do passado no tempo presente⁴ (CORNAGO, 2009, p. 4).

Na dança, costumamos falar em não representar a ação, mas presentificá-la. Pareceu-nos que a plateia se aproximou de nós pelo fato de os bailarinos exporem suas experiências como narradores de si mesmos. Ouvimos muitas falas do público nesse sentido, embora a pesquisa não tivesse recorrido ao depoimento com esse objetivo.

Flyer de divulgação do trabalho *Eu Outro*. São Paulo/SP, 2017.
Designer gráfico: Gustavo Domingues



Fonte: arquivo pessoal.

Quando decidimos que *Eu Outro*⁵ ganharia o formato de trabalho cênico, Rafael não se opôs a compartilhar seu depoimento com o público. Um vídeo de cerca de 10 minutos dá início à apresentação e estabelece uma espécie de pacto de realidade com o espectador, explicitando que estamos dividindo um pedacinho de nossas vidas. Se é certo que esse recurso delimita, de algum modo, o sentido da obra, pois sem o vídeo o trabalho teria uma maior

⁴ Lo que importa no es la palabra que relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí, un "puente" físico entre lo que fue y lo que es, el mito de una recuperación "real" del pasado en tiempo presente.

⁵ *Eu Outro* estreou na Sala René Gumiél, na Funarte-SP, durante a ocupação "Encontros na Cena Depoimento" produzida pela Cia Fragmento de Dança, em dezembro de 2017.

possibilidade de interpretações, também é certo que se cria uma espécie de intimidade entre os bailarinos e a plateia. Durante o processo, tivemos a oportunidade de discutir a presença ou não do vídeo, o que deveria ou não constar no *release* do trabalho, até que ponto deixaríamos os rastros do processo presentes na obra. Fizemos alguns compartilhamentos e os retornos foram sempre de que a informação contida no vídeo, inevitavelmente, construía uma relação com a dança que vinha a seguir e uma aproximação entre público e bailarinos.

Uma discussão que sempre nos acompanhou foi a necessidade da presença ou não de alguns suportes para pensarmos, na dança, o depoimento como linguagem. Se o teatro documental tem na palavra a sua fonte segura e com frequência recorre ao uso de vídeos, fotos e áudios que comprovam o interesse em explorar o “real” na cena, o que dizer da dança que não se apoia, a princípio, numa narrativa textual? Seria possível que esses depoimentos encontrassem outros formatos para construir um pacto de realidade com o espectador?

Em parte, isso nos foi respondido um tempo depois. Após a saída dos bailarinos que fizeram parte da criação, resolvemos remontar *Eu Outro* abrindo mão de duas cenas: o vídeo que aparecia, no início, com os depoimentos pessoais e o último momento do trabalho em que cada bailarino convidava um espectador para ir ao palco compartilhar um segredo. Entendemos que sem o elenco original essas situações não fariam sentido, mas também acreditávamos que o trabalho pudesse existir sem esses dois momentos. O fato é que percebemos que a versão da remontagem construiu novos sentidos dramáticos e que o processo original passou a ser motivação interna para alguns de nós, uma camada invisível que não dá pistas ao espectador.

As palavras de Cornago (2009, p.11) serviam para nós: “a confissão não pode ter sentido, não pode ter verdade, se não através do confronto com quem se está diante⁶”. Sendo assim, independentemente da potência de cada uma dessas versões, o caminho que destacava o elo entre depoimento e dança, especificamente em *Eu Outro*, precisava de alguns suportes para

⁶ la confesión no puede tener sentido, no puede tener verdad, si no es através de la confrontación con quién está delante.

convidar o espectador a se confrontar com a experiência vivida pelo outro. Sem isso, reconfigurava-se o sentido dramático, distanciando-se da sua proposição inicial. Evidenciávamos que o autodepoimento como linguagem cênica necessariamente passa pelos sentidos de “realidade” que o testemunho lhe confere.

Referências

CORNAGO, Óscar. Actuar “de verdade”. La confesión como estrategia escénica. **Revista de Estudos em Artes Cênicas** (Universidade do Estado de Santa Catarina), n. 13. 2009.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Conceição / Concept**. Revista do Programa de Pós- Graduação de Artes da Cena Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10–21, jul./dez. 2017.

LAUNEY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Trad. de Ana Teixeira. **Dança: revista do programa de Pós-graduação em dança**. Salvador, v. 2, 2013.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: perspectiva: Fapesp, 2017.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. 2008. 234 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SIBILIA, Paula. **O show do eu – a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.