



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

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Marco Antonio Phillipin Rodrigues

CRIAÇÃO COMPARTILHADA EM DANÇA:  
*trajetórias de SeteOito-Impermanências*

Orientação: Profa. Dra. Patrícia Fagundes

Porto Alegre

2017

**Marco Antonio Fillipin Rodrigues**

**CRIAÇÃO COMPARTILHADA EM DANÇA:**  
Trajetórias de *SeteOito – Impermanências*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Patrícia Fagundes

Linha de Pesquisa 1: Processos de Criação Cênica.

**Porto Alegre**  
**2017**

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

Fillipin Rodrigues , Marco Antonio  
CRIAÇÃO COMPARTILHADA EM DANÇA: Trajetórias de  
SeteOito - Impermanências / Marco Antonio Fillipin  
Rodrigues . -- 2017.  
139 f.  
Orientadora: Sílvia Patrícia Fagundes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2017.

1. Empatia. 2. Dança. 3. Teatro. 4. Criação  
colaborativa. 5. Budismo. I. Fagundes, Sílvia  
Patrícia, orient. II. Título.

**Marco Antonio Fillipin Rodrigues**

**CRIAÇÃO COMPARTILHADA EM DANÇA:**  
*Trajetórias de SeteOito – Impermanências*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 14 de dezembro de 2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Sílvia Patrícia Fagundes (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/PPGAC)

---

Profa. Dra. Sandra Nunes Meyer  
Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC/CEART)

---

Profa. Dra. Cibele Sastre  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/ESEFID)

---

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/PPGAC)

## DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Aimê, Sofia Elena e Andrei Gabriel por toda compreensão, mesmo  
com a tenra idade.

## **AGRADECIMENTOS**

A meu amor Ramona Barcellos, mesmo me conhecendo há pouco tempo e nesse momento, sempre me apoiou, se fazendo presente/ausente nos momentos certos.

A mãe Vicentina, mana Jussa e mano Gelson por ser minha família.

Aos colegas da Secretaria de Cultura de São Leopoldo, pelo apoio e suporte em segurar a onda das minhas ausências.

Ao Secretário Pedro Vasconcellos e o anterior, Ismael Mendonça.

Aos Professores e colegas do PPGAC-UFRGS por toda parceria de estar na mesma embarcação.

Ao Carlos (secretário do PPGAC) por sua paciência em lidar com tantos loucos.

A Renata Domingues pelo apoio logístico com os filhos.

Aos meus parceiros de tantas danças Eduardo Severino, Luciano Tavares, Helo Gravina, Carla Vendramin e Robson Lima Duarte.

A Tati Rosa, pelas incansáveis e acolhedoras conversas e trocas.

A Eva Schul por tudo que representas para nossa dança.

A Felipe Suares, Betina Carminati, Marcos Devanir Dos Santos, o "Caco", parceiros da Casa Tony.

A Alice Bemvenuti por levar muitos alunos às apresentações, com os debates enriquecedores para nosso processo.

A Sandra Meyer, Cibele Sastre e Mônica Dantas pelas aulas maravilhosas que me presentearam na qualificação.

A Cláudia Sachs e Thaís Petzhold, minhas manas-amigas-mestras que desde sempre toparam minhas loucuras, trazendo as suas loucuras também, sem medo, com honestidade e muita verdade, na delicadeza, na fragilidade e, sobretudo com suas potências de mulher e seres maravilhosos.

E um profundo e longo agradecimento a minha querida orientadora Patrícia Fagundes, que nunca desistiu de mim, mesmo com todas as dificuldades que lhe apresentei, senti sua confiança no meu trabalho.

*Em memória:*

*Cecy Franck*

*Guelho Menezes*

*Tony Petzhold*

*Seu Antonio de Jezus (pai amado)*

## EPÍGRAFE

*O que ouço, eu esqueço  
O que vejo, eu lembro  
O que faço, eu entendo*

***Provérbio chinês***

*Cada pessoa  
É um indivíduo,  
A diferença  
É que nos faz iguais.*

**Nando Reis**



## RESUMO

Este estudo propõe uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo de dança *SeteOito – Impermanências* a partir da perspectiva da autoria compartilhada, onde o processo criativo é desenvolvido em relações de trocas colaborativas entre bailarinos, direção e o próprio espectador. Através da experiência da criação artística, a pesquisa busca analisar diálogos e atravessamentos entre os diversos agentes criativos nos diferentes estágios do processo, desde os primeiros encontros dos artistas chegando às apresentações. O espectador, através de sua presença, é compreendido como sujeito que pode contaminar na criação, através dos afetos mobilizados a cada encontro, da empatia cinestésica e da experiência singular de cada apresentação. O trabalho ainda propõe conexões entre a criação artística e referências do budismo tibetano sob a ótica do mestre Lama Padma Samten. Através da análise reflexiva do processo de criação e de diferentes temporadas e apresentações do espetáculo, a pesquisa tece questionamentos e propostas sobre a criação compartilhada em dança, buscando contribuir na direção de um caminho possível de ação artístico-social: o trabalho em colaboração. Quando criamos em colaboração, respeitando a autonomia do papel de cada artista envolvido, articulamos outras possibilidades e experiências de convívio em sociedade.

**Palavras-chaves:** Empatia. Dança. Teatro. Criação colaborativa. Budismo.

## ABSTRACT

This study proposes a reflection on the process of creation of the *SeteOito - Impermanências* dance show from the perspective of shared authorship, where the creative process is developed in collaborative exchange relationships between dancers, direction and the spectator. Through the experience of artistic creation, the research seeks to analyze the possible crossings in the different stages of the process, from the first meetings of the artists arriving at the presentations. The spectator, through his physical presence, is understood as the subject that can contaminate the creation, through the affections mobilized at each meeting, of the kinesthetic empathy and the unique experience of each presentation. The work still proposes connections between the artistic creation and references of Tibetan Buddhism from the perspective of the master Lama Padma Samten. Through a reflexive analysis of the entire process of creation and presentation of the show, this research questions and proposes about the shared creation in dance, seeking to contribute towards what is understood to be a possible way of building society: collaborative work. When it is created in collaboration, respecting the autonomy of the role of each artist involved, we propose alternatives of new perspectives on social life.

**Keywords:** Empathy. Dance. Theater. Collaborative. Creation. Buddhism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa: foto da cena <i>Parede</i>	
Figura 2	Cena <i>Devaneios</i> .....	31
Figura 3	Tradicional abraço demorado antes de entrarmos em cena.....	47
Figura 4	Nosso sagrado abraço antes de entrar em cena.....	50
Figura 5	Ensaio fotográfico para a produção do material de divulgação da temporada de estreia.....	56
Figura 6	Equipe de produção trabalhando na organização da sala, juntamente com a montagem de luz, para a estreia.....	59
Figura 7	Ensaio com prova de figurino, em outubro de 2016.....	61
Figura 8	Páginas do caderno de anotações do caderno de ensaios de Cláudia Sachs.....	69
Figura 9	Rascunho com as diferentes possibilidades de roteiro, caso optássemos pela interferência do público.....	73
Figura 10	Outro esquema de possibilidades de roteiro, em outubro de 2016.....	73
Figura 11	Disposição da sala onde ocorreu a temporada de estreia.....	74
Figura 12	Elementos cênicos usados no espetáculo.....	75
Figura 13	Início do espetáculo, quando os bailarinos Thaís Petzhold e Marco Fillipin recebem o público que está entrando.....	77
Figura 14	<i>Reinos</i> .....	78
Figura 15	<i>Parede</i> .....	79
Figura 16	<i>Morte</i> .....	80
Figura 17	<i>Falas caóticas do cotidiano</i> .....	81
Figura 18	<i>Devaneios</i> .....	82
Figura 19	<i>Montador de móveis</i> .....	83
Figura 20	<i>Macho</i> .....	85
Figura 21	<i>Romântico</i> .....	86
Figura 22	<i>Let her go</i> .....	87
Figura 23	<i>Assistindo ao filme</i> .....	88

Figura 24	Fachada da Casa Cultural Tony Petzhold, com banner do espetáculo, durante a temporada de estreia.....	91
Figura 25	Conversa com convidados, alunos e professoras do curso de Licenciatura em Dança-UFRGS.....	93
Figura 26	Arte oficial da temporada de estreia.....	102
Figura 27	Foto durante ensaio na Sala 209.....	105
Figura 28	Cartaz de divulgação para temporada na Sala 209.....	106
Figura 29	Cartaz de divulgação projeto Casa das Artes.....	107
Figura 30	Foto utilizada para o programa do Festival Palco Giratório 2017.....	108
Figura 31	Referências artísticas e espirituais.....	113

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	IMPULSOS E DIRECIONAMENTOS DO PROCESSO.....	21
2.1	Criação compartilhada.....	22
2.2	Empatia e criação cênica.....	31
2.3	O budismo como fonte de criação.....	35
3	ENSAIOS/MONTAGEM: CAMINHOS DA CRIAÇÃO.....	47
3.1	Matrizes de <i>SeteOito – Impermanências</i> .....	47
3.2	Experiências no meio do caminho e gestualidade dançante.....	61
3.3	Mapa das Cenas: composição e dramaturgia.....	69
4	APRESENTAÇÕES: ENCONTROS MULTIPLICADOS.....	91
4.1	Período de estreia: no ninho.....	91
4.2	Outras apresentações: saindo do ninho.....	103
5	CONSIDERAÇÕES (semi) FINAIS... QUE SEGUEM... SE ESTENDEM... REVERBERAM... ..	109
	REFERÊNCIAS.....	114
	ANEXO A – As metáforas para exemplificar os seis reinos.....	120
	ANEXO B – Definição e mapa dos conceitos budistas.....	122
	ANEXO C – Programa da temporada de estreia - outubro / 2015.....	126
	ANEXO D – Release e Ficha Técnica em 2017.....	127
	ANEXO E – Trilha sonora.....	128
	ANEXO F – Texto sobre a concepção do figurino.....	135
	ANEXO G – Algumas práticas realizadas nos ensaios do espetáculo <i>SeteOito – impermanências</i> .....	136

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo propõe uma reflexão sobre o processo de criação, montagem e apresentações do espetáculo de dança *SeteOito – Impermanências* a partir da perspectiva da autoria compartilhada, onde todo o processo criativo é realizado em parceria, na forma de trocas colaborativas, entre os criadores. O espectador também é compreendido como sujeito ativo da criação, através da contaminação e atravessamentos de sua presença durante as apresentações. O sentido de autoria está relacionado à responsabilidade criativa pela obra cênica, que neste caso não estaria centralizada em um indivíduo, e sim compartilhada entre os diversos agentes da criação.

O período considerado para a reflexão se estende de março de 2014, com o início dos ensaios e a escrita de projeto para edital público de financiamento<sup>1</sup>, inclui a temporada de estreia (dez apresentações, entre outubro e dezembro de 2015), cinco apresentações em 2016, e finaliza-se com apresentações em maio de 2017. Através da experiência viva da criação artística, a pesquisa busca analisar os caminhos percorridos, considerando dinâmicas relacionais e vínculos afetivos como aspectos relevantes da criação cênica compartilhada, que atravessa todos os estágios do processo, chegando à experiência do encontro com o espectador e suas reverberações.

Em uma sociedade onde a competitividade entre as pessoas é estimulada e considerada como imprescindível na obtenção de sucesso, este trabalho busca reconhecer a necessidade social do afeto, entendido como movimento que nos aproxima do outro. Pensar o entre, o encontro e a empatia como condições operacionais da criação cênica afirma uma intenção política de valorizar a coletividade e as relações afetivas nas construções sociais, dentro de uma perspectiva de alteridade e amor, entendendo o amor como a possibilidade de se colocar no lugar do outro e, portanto, conviver com compaixão.

A pesquisa propõe conexões entre a criação artística e referências do budismo tibetano – apresentados no subcapítulo 2.3 – sob a ótica do mestre Lama Padma Samten, que desenvolve uma ênfase, em seus ensinamentos, na prática da

---

<sup>1</sup> O projeto foi Contemplado pelo Fundo de Apoio à Produção Artística (FUMPROARTE) da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre – Edital de produção 4/2014.

compaixão: “A compaixão é uma capacidade de ir além da própria identidade e olhar os outros seres a partir da perspectiva deles mesmos. É uma prática de transcendência ativa” (SAMTEN, 2001, p. 38). Nesta conexão, considera-se o afeto, a escuta e a empatia como um canal de acesso às possibilidades de construções criativas nas artes cênicas e na sociedade.

*SeteOito – Impermanências* é um projeto concebido por mim, onde atuo como diretor geral e bailarino, em colaboração com a bailarina Thais Petzhold<sup>2</sup> e a diretora Claudia Sachs<sup>3</sup>. Importante considerar o histórico que me levou ao desenvolvimento desta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Tenho uma trajetória de quase trinta anos na dança, que se junta à minha formação acadêmica em Licenciatura em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática – Instituto de Artes/UFRGS, concluído no primeiro semestre de 2008. Meu trabalho como bailarino acabou por trazer, pelas próprias necessidades conjunturais do país, experiência em produção, divulgação e gestão cultural, funções que desempenho até os dias de hoje.

Já trabalhei com diferentes bailarinos e coreógrafos, além de alguns diretores teatrais. A prática do fazer artístico parece desenvolver certo discernimento no que se refere às escolhas. Sempre fui muito inquieto, mas com o passar do tempo menos apressado e ansioso no momento de tomar uma decisão em participar, ou não, de determinado trabalho. Houve períodos em que estive com menos frequência em cena, por diferentes motivos. (A palavra “cena”, aqui, refere-se tanto ao espaço

---

<sup>2</sup> Bailarina e atriz atuante desde 1990, seu trabalho baseia-se na linguagem da dança contemporânea e sua interface com outras artes, elementos da natureza, arquitetura, cotidiano e filosofia. Protetora, sócia e administradora da Casa Cultural Tony Petzhold. Ministrante de aulas de dança e expressão corporal que focalizam a sensibilidade, o experimento corporal e sua apropriação como ponto de partida para um Estar mais consciente, criativo e amplo. Trabalhou com diversos grupos e coreógrafos de dança do RS dentre eles Grupo Phœnix, Movere Cia de Daça, Cia H, Andréia Druck, Airton Tomazoni, Eva Schull, Tatiana Rosa, Cibele Sastre, Anette Lubisco, entre outros. Foi dirigida cenicamente por Dilmar Messias e Leverdógil de Freitas, ampliando seu contato com o teatro em cursos com Daniela Carmona, Irion Nolasko e Biño Sawitzki. Formada em Educação Física pela UFRGS (2002). Ganhadora do Prêmio Açorianos de Dança - melhor bailarina 1994 e 2009.

<sup>3</sup> Professora Adjunta A no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado (UDESC/2013) e Mestrado (UDESC/2004) em TEATRO na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Trabalha como atriz, diretora e professora de teatro e dança, com ênfase em interpretação, movimento corporal, improvisação e preparação de ator. Estudou na *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (1992/93). Pesquisa a maneira como determinadas práticas embasadas na pedagogia de Jacques Lecoq contribuem para o desenvolvimento da imaginação do ator e para as produções de caráter colaborativo a partir da ênfase no ator como autor. Realizou pesquisa pós-doc como bolsista PNPd no PPGAC - UFRGS.

de edifícios cênicos tradicionais como espaços alternativos - ruas, praças, calçadas, shoppings, lojas, hospitais, monumentos, entre outros onde já me apresentei).

Das criações que participei, cabe fazer o recorte de dois trabalhos que, de alguma forma, dialogam com essa pesquisa: *Tons* (1997), de Eva Schul<sup>4</sup>; e *FATO*. (2002), de Tatiana da Rosa<sup>5</sup>. Ambos trabalhos me atravessam até hoje pela forma de composição coreográfica e da proposta de dramaturgia que os envolvia, mesmo que ambos tenham diferenças.

Em *Tons* entrei substituindo um bailarino, ainda tinha pouca experiência profissional. A diretora pouco me dizia o que eu tinha que fazer, apenas exigia que eu criasse características de uma personalidade e as colocasse nos movimentos e gestos. A experiência fez com que eu desenvolvesse uma prática de composição bastante valiosa.

Já no espetáculo *FATO*. (o título do trabalho se escreve assim: letras maiúsculas e ponto final) a experiência foi bastante distinta, mas fez com que eu, a partir dela, organizasse meu corpo de outra maneira. Nesse trabalho, no qual fui produtor e operador de som antes de dançá-lo, durante os ensaios conversávamos muito sobre os procedimentos de criação, que incluíam aulas com princípios da Educação Somática<sup>6</sup>. O espetáculo foi construído em um roteiro que definia tarefas corporais; gestos e movimentos a serem executados. Além de definições, o roteiro previa espaço para a improvisação, que não só era permitida como se fazia obrigatória para que o espetáculo acontecesse. Comentávamos que na cena tudo era permitido, inclusive uma quebra de limite entre cena e público, com muita

---

<sup>4</sup> Coreógrafa e professora de dança, que estudou e dançou nos Estados Unidos, diretora da Ânima Cia de Dança de Porto Alegre. Ajudou a criar os cursos de dança e teatro da Fundação Teatro Guaíra, em parceria com a PUCPR, em Curitiba. Também trabalhou como Coordenadora de Dança do estado do RS. Foi diretora do Grupo MuDança, referência na cultura gaúcha dos anos 1970. É considerada com um dos nomes mais respeitados da dança no Brasil, sendo uma das pioneiras da dança moderna no país.

<sup>5</sup> Bailarina, coreógrafa e professora de dança. Doutoranda e Mestre em Educação pelo PPGEDU-UFRGS. Foi bolsista na Trisha Brown Company (NY), entre 1999 e 2001. Junto comigo, Cibele Sastre e Heloisa Gravina participa do coletivo ARTERIA – artistas de dança em colaboração, com o qual realizamos o Conexão Sul – Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul, que teve cinco edições (maio/2002 e maio/2006, em Porto Alegre; outubro/2002 e novembro/2007, em Curitiba; abril/2003, em Florianópolis), produzidos em parceria com artistas do Paraná e Santa Catarina.

<sup>6</sup> Educação somática é um campo teórico-prático que reúne diferentes métodos cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como via de transformações que oferecem a cada um a investigação de suas potencialidades mecânicas, fisiológicas, cognitivas, neurológicas e afetivas. O termo *somática* tem origem na palavra grega soma, que significa *corpo vivo*. Dentre os métodos destacam-se: Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Método das cadeias musculares e articulares – G.D.S., Body-Mind Centerin – BMC, fundamentos de Bartenieff e Pilates.



responsabilidade de cada um de nós. Sentíamos-nos autores da criação, responsáveis por nossos passos, com a consciência que nossos atos reverberariam nos parceiros de cena.

Um dos motivos que me deixou afastado da cena, por alguns períodos, é a paternidade: tenho três filhos e sempre fui muito presente em suas vidas. No entanto, a razão principal reside no fato de que eu não encontrava inquietações suficientes que me motivassem e impulsionassem uma criação. Como a ideia de me afastar totalmente da dança sempre esteve descartada, resolvi buscar outros caminhos para pesquisar o processo criativo: outros corpos. Com isso, entre 2008 e 2012, investi na criação de uma companhia de dança oficial – a Companhia Municipal de Dança de São Leopoldo, prefeitura na qual trabalho desde 2006 como Gestor Cultural, exercendo o cargo de Técnico em Cultura.

Coordenar uma Companhia, que nunca realmente se tornou oficial, me trouxe muitos aprendizados, como dirigir oito bailarinos, lidando com suas emoções, conflitos e sonhos. No decorrer dos intensos cinco anos de sua existência – ensaiávamos quatro manhãs por semana – o desejo de voltar à cena começou a inquietar meu corpo. Acompanhado da satisfação de haver montado quatro espetáculos, além de algumas performances esporádicas, existia certa frustração, uma sensação de que algo faltava nas criações realizadas. Um dia percebi que a falta era de meu próprio corpo em cena. Mas como voltar a atuar como bailarino em um espetáculo? O que realmente poderia atravessar meu corpo que pudesse se transformar em pesquisa e criação artística?

Resolvi levar minhas dúvidas e inquietações para o palco e dividi-las com o espectador. Tive a oportunidade em maio de 2013, no Teatro Municipal de São Leopoldo, quando a Companhia Municipal faria uma apresentação, juntamente com outros grupos de teatro e dança da cidade. Porém, a administração municipal havia recentemente mudado, assim como suas políticas, e não havia mais interesse de continuar com o projeto da Companhia. Devido a tal conjuntura, houve uma desmobilização total por parte dos bailarinos, que decidiram não se apresentar nesse evento, que marcava a reabertura do Teatro Municipal, após um período de reforma. Com esse quadro decidi que eu faria uma pequena intervenção solo. Após algumas tentativas de ensaio cheguei à conclusão que tudo seria criado no palco, no aqui-e-agora da apresentação. O próprio público seria convidado a executar a trilha sonora com sons variados. No início da apresentação, conversei com a plateia e

procurei estabelecer uma espécie de contrato cênico<sup>7</sup> cuja proposta era a de que os espectadores fizessem sons, ruídos, cantassem, etc. para que eu dançasse. Por outro lado, falei que se não quisessem fazer nada, não teria problema, porque o silêncio também pode ser tomado como trilha sonora. O resultado foi um diálogo entre bailarino e plateia bastante interessante, incluindo diretamente o espectador na criação. Mesmo sem muita expectativa, com uma plateia de aproximadamente trezentas pessoas, tive a sensação de que cada espectador era parte dos rumos que aquela dança poderia tomar.

Com essa pequena experiência, começou a brotar a motivação para trabalhar em uma montagem cênica, na qual eu atuasse como bailarino. Motivava-me o desafio de uma presença diferente de tudo que já havia feito. Algo como provocar a mim mesmo, buscando caminhos diferentes aos já trilhados por mim na cena, corpo aberto e exposto. Em *O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos* (2008), a professora Sônia Machado de Azevedo aborda o corpo que se coloca e autodesvenda em cena, construindo também outros corpos, propondo, física, real e cenicamente, novas relações e revelações. A autora traz a reflexão sobre as modificações desse corpo cênico ao longo do tempo, com suas diferentes poéticas e possibilidades de escolha. Nesse sentido, percebia que precisava redimensionar minha escritura corporal, desenvolver um gestual (re)significado, um desnudamento.

Corpo tocado pelo próprio corpo, corpo pesquisado, corpo que se reconhece, tão único, em sua assustadora carnalidade. Pois que o corpo do ator pós-dramático é, antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um pôr do sol no mar, invadindo o palco e a plateia com sua impune e devassada existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem sua cômoda praticidade de vestires e tirares (AZEVEDO, 2008, p. 128).

Minhas máscaras teriam que ser desafiadas e confrontadas através de uma postura diferenciada diante do espectador. O desejo: um corpo oferecido ao espectador de forma aberta, buscando transparência nessa relação, juntamente com a vontade de dançar juntos, estabelecendo diferentes possibilidades de vínculos através de uma possível relação empática construída a cada encontro.

---

<sup>7</sup> Termo que sugiro como um acordo com o espectador que pode ser de forma verbal ou corporal, objetiva ou subjetiva, quando algumas combinações são propostas para a cena que se sucederá, ou que já está acontecendo.

A empatia é um campo de pesquisa fundamental para a pesquisadora Susan Foster, que investiga seu papel na relação bailarino/espectador, afirmando que mesmo sentado tranquilamente o corpo do espectador sente o que o corpo dançante sente (FOSTER, 2010). Naquele momento de 2013, ainda não conhecia a autora e suas teorias. Mas de alguma forma seus conceitos já estavam em diálogo com aquela apresentação e o que seria um dos motes para a montagem do *SeteOito* e, conseqüentemente, dessa pesquisa.

Mobilizado por tais inquietações e incertezas fui à cena novamente, desta vez com um público bastante diferente. Foi em Porto Alegre, outubro de 2013, em um evento promovido pelo Estado, cujos espectadores eram basicamente o chamado “público da dança”. Desta vez, resolvi entrar em silêncio e buscar outra relação: fiquei parado em pé, braços ao longo do corpo, em estado de escuta, corpo disponível para todos os sons que aconteciam no teatro (tosse, gemidos, barulho de porta, fala de uma criança, etc.). Meu corpo reagia de forma quase instantânea a esses estímulos. Aos poucos, os espectadores foram percebendo minha provocação, eles teriam que participar para que eu pudesse me movimentar. O diálogo foi se estabelecendo gradativamente e no final existiam muitos sons, com uma troca de proposições entre bailarino e espectador onde não importava quem estava ao comando. Esse resultado foi bastante animador no que diz respeito às minhas motivações para montar um trabalho artístico no qual eu estaria atuando.

Dessas duas experiências nascia o impulso para uma nova montagem. A relação direta com o espectador, corpo aberto e disponível, gerando a criação a partir de dinâmicas afetivas. Mas ainda faltavam as parcerias para compartilhar a cena que começava a brotar.

Meu processo de gestação artística é lento e, muitas vezes, intermitente, com altos e baixos. Às vezes precisa ficar incubado até que uma conjunção de situações aconteça. O mesmo sucede com a escolha das parcerias. Na época (2014), eu não tinha essa consciência, mas hoje entendo que minhas escolhas foram pautadas por questões de empatia e afetividade. Seria necessário encontrar a confiança de estabelecer um espaço onde a fricção e a turbulência pudessem ser elaboradas como processo, encontrando os fluxos possíveis para criação.

Teríamos que habitar esse território onde a ética e estética andam juntas, como argumenta a professora e encenadora Patrícia Fagundes, orientadora dessa pesquisa:

Os ensaios constituem microterritórios sociais atravessados por diversos desejos, riscos, percepções; em um contexto onde a estética está intimamente vinculada à ética. Assim, os processos criativos da cena não se resumem a um conjunto de operações necessárias para produzir determinadas imagens e estruturas (*resultados*), funcionando como uma importante experiência ético/social, que transcende as formas visíveis sobre o palco (FAGUNDES, 2011, p. 2).

Muitos coletivos artísticos que trabalham na perspectiva de compartilhar nos ensaios, inclusive na cena, experiências vividas como procedimento de criação, compõem seus microterritórios sociais plenos de desejos e riscos que convergem no compartilhamento de autorias. Somos confrontados e desafiados ao trabalhar em grupo, com seus conflitos, atritos e delícias. Parafraseando Caetano, cada coletivo sabe a dor e a delícia de ser o que é...

Os diferentes atravessamentos em uma criação compartilhada, com suas dinâmicas relacionais coletivas, tema do capítulo um, *Impulsos e direcionamentos do processo*, considerando o papel da escuta, dos vínculos e da ética na criação cênica. O capítulo ainda aborda o papel de princípios do Budismo Tibetano no processo criativo, sobretudo em sua perspectiva sobre compaixão e acolhimento nas relações humanas. Também busco estabelecer conexões com noções que dialogam e permeiam o significado de *empatia*, como alteridade, ética, convívio, escuta, encontro e o conceito de *autopoiesis*, desenvolvido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1995).

No capítulo três, *Ensaio/Montagem – caminhos da criação*, trato das matrizes e caminhos da criação com a bailarina Thaís Petzhold e a diretora Claudia Sachs, que definem o núcleo de criação de *SeteOito – Impermanências*. Memórias que se encontram, produzindo uma malha de potencialidades, cruzamentos que compõem um corpo dilatado, pulsante e diverso. A criação acontece no entre, no encontro. Também desenvolvo a análise do processo de montagem, considerando caminhos escolhidos, ideias descartadas, os diversos tratamentos do roteiro, assim como a participação dos outros criadores (figurino, trilha, iluminação, arte gráfica, elementos cênicos, etc.), cujas contribuições, em alguns momentos, não se limitaram a sua área específica.

No capítulo quatro, *Apresentações – encontros multiplicados*, trago o papel do espectador como agente contaminador, cuja presença permite que a criação se

complete; considerando as relações de escuta e cumplicidade entre artistas e público.

A colaboração entre os diversos agentes forma a rede de referências e atravessamentos de corpos e ideias que compõem as diferentes texturas de uma criação artística, que envolve conflitos, propostas não levadas adiante, assim como os momentos de tensão e dúvidas.

Nas considerações finais, busco tecer linhas e conexões que possam resultar em possíveis desdobramentos que me trouxe até essa pesquisa. Além de desenvolver uma análise reflexiva dos aspectos ético-político-estético de uma criação cênica compartilhada, considerando noções de empatia e compaixão como relevantes em um mundo marcado por violências nas relações humanas e sociais. Os processos coletivos e compartilhados, na vida e na arte, podem oferecer planos de resistência ao individualismo, rapidez e imediatismo excessivos da sociedade contemporânea.

Encontram-se anexados nesse texto os conceitos budistas e suas metáforas, programa e ficha técnica da temporada de estreia e o mais atualizado release, de dezembro de 2017, trilha sonora (com as letras traduzidas), texto sobre a concepção do figurino, além do roteiro de práticas utilizadas na criação pela diretora. Na referência segue o link do espetáculo, na íntegra, gravado na sua temporada de estreia.

## 2 IMPULSOS E DIRECIONAMENTOS DO PROCESSO

Esse capítulo é destinado a relatar quais os caminhos escolhidos para a montagem do espetáculo *SeteOito – Impermanências*, começando pela justificativa do nome do trabalho, que constitui uma espécie de carta de apresentação da criação.

É comum em uma aula de dança o professor sinalizar o início de uma sequência de movimentos contando em voz alta o final de um compasso de oito tempos: - 5, 6, 7, 8 e 1. Em muitos ensaios, sobretudo em início de montagens, usamos a expressão “7, 8” para iniciarmos os trabalhos. “Sete, oito” assume um sentido de prontidão, ação imediata, objetivar, não deixar para depois, etc. A prontidão para o que pode acontecer a qualquer instante em nossas vidas, juntamente com o conceito de que tudo no mundo é passageiro, tudo é impermanente.

O sentido de prontidão aqui empregado está relacionado à aceitação para os acontecimentos inusitados na vida de qualquer um, não como simples resignação, mas no viés de buscar entender o porquê de tais acontecimentos. Mesmo que esse espetáculo se caracterize por cenas prontas, com roteiro fechado, o caráter da impermanência aqui está relacionado às mudanças drásticas de clima de uma cena para outra, com o intuito de propor essa provocação à reflexão do espectador. Com esses enfoques, a prontidão e a impermanência serviram de balizadoras para todo o trabalho.

Em um mundo onde cada vez mais operamos no automático, transitando por caminhos conhecidos, com poucas possibilidades para improvisos, ações conscientes e respostas elaboradas a partir do presente, esta proposta de criação buscou a possibilidade de despertarmos um estado de prontidão para diferentes acontecimentos. Prontidão entendida como um “estado alerta”, relacionada a um estado meditativo significando que podemos estar sempre atentos a tudo que acontece ao nosso redor, onde o inusitado é elemento sempre presente.

Em relação à expressão “estado alerta”, podemos trazer o extenso e decupado estudo que a professora e bailarina Ciane Fernandes (2002) realiza sobre o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. Conforme os estudos de Laban *estado alerta* é a combinação dos fatores de ativação de espaço e tempo,

dois dos quatro fatores<sup>8</sup> de qualidades dinâmicas do movimento que expressam a atitude interna do indivíduo, inseridas na categoria *Expressividade*. (FERNANDES, 2002). O fator espaço refere-se à relação do indivíduo, quando se move, ao seu ambiente em volta, direta ou indiretamente. Enquanto o fator tempo refere-se à variação de velocidade do movimento, se tornando gradualmente mais rápido (acelerado) ou mais devagar (desacelerado). As combinações do estado alerta são: 1. desacelerado e indireto; 2. desacelerado e direto; 3. acelerado e indireto; 4. acelerado e direto, respectivamente relacionados a tempo e espaço.

Portanto, o estado alerta tem, no mínimo, quatro variações com muitas possibilidades de movimentos. O estado meditativo aqui diz respeito à consciência de movimento por parte do indivíduo em relação a sua cinesfera<sup>9</sup> e às variações de como se movimenta nesse ambiente.

Em um mundo dinâmico onde a impermanência é inevitável, as combinações são infinitas: a vida é movimento. É necessário estarmos disponíveis.

## 2.1 Criação compartilhada

É do humano a necessidade de partilhar atividades, inquietações, o que nos move no mundo. O conhecimento pode se dar no encontro, no entre, nas relações de atrito e fricção, assim como nos momentos de harmonia, transformando-se no desafio do convívio e de encontrar os fluxos característicos de cada encontro e cada agrupamento. Seres humanos manifestam necessidades, também desejos, de se organizar em grupos para múltiplos objetivos.

As relações humanas podem se basear em diversos eixos: sexo, negócios, amizade, amores platônicos, grupos, irmandades. Cada um desses encontros terá suas configurações próprias, podendo ter o afeto como um dos elos forte de ligação entre os indivíduos de determinado grupo, levando-se em conta seus objetivos em comum. É importante frisar que neste trabalho o termo “afeto” corresponde ao sentido usual de amorosidade, carinho e cuidado em relação ao outro.

---

<sup>8</sup> Os quatro fatores expressivos, dispostos na ordem de seu desenvolvimento na infância, são: fluxo (livre ou contido), espaço (direto ou indireto), peso (ativo: leve ou forte; passivo: fraco ou pesado) e tempo (acelerado ou desacelerado) (FERNANDES, 2002).

<sup>9</sup> Espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso (FERNANDES, 2002, p. 164).

Maturana e Varela (1995) entendem o *amor* como ato que amplia nossa possibilidade cognitivo reflexiva, implicando em uma experiência nova: “[...] só podemos chegar pelo raciocínio motivado pelo encontro com o outro, pela possibilidade de olhar o outro como um igual [...]” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 263). Os autores consideram o amor em nossa convivência como fundamento biológico do fenômeno social, classificando o ato de amar como aceitação do outro, que pode ser destruído, ou restringido, pela competição, a posse da verdade ou a certeza ideológica, defendendo que não há socialização sem amor e sem aceitação do outro.

Descartar o amor como fundamento biológico do social, assim como as implicações éticas do amor, seria negar tudo o que nossa história de seres vivos, de mais de três bilhões e meio de idade, nos legou. Não prestar atenção no fato de que todo conhecer é fazer, não ver a *identidade entre ação e conhecimento*, não ver que todo ato humano, ao construir o mundo pelo linguajar, tem um caráter ético porque se dá no domínio social, equivale a não se permitir ver que as maçãs despencam ao chão. [...] só temos o mundo que criamos com o outro, e que só o amor nos permite criar esse mundo em comum [...] (MATURANA; VARELA, 1995, p. 264).

A noção de ética nas interações se torna ponto vital no processo de qualquer organização coletiva. Ética aqui entendida como o modo como nos colocamos diante do outro considerando suas diferenças, que se atraem e se potencializam, reconhecendo e respeitando a presença do outro:

Todo ato humano ocorre na linguagem. Todo ato na linguagem produz o mundo que se cria com outros no ato de convivência que dá origem ao humano: por isso, todo humano tem sentido ético. Esse vínculo do humano com o humano é, em última análise, o fundamento de toda ética como reflexão sobre a legitimidade da presença do outro (MATURANA; VARELA, 1995, p. 263).

Ao estar com o outro, ao compartilhar tarefas, ao integrar um grupo composto em torno de um objetivo, faz-se necessário estar disponível ao que o outro tem a oferecer. É necessário respeitar as individualidades de cada um, entendendo que, a partir disso, estaremos potencializando nossas energias criativas. Descobrir-se no outro, ver-se no outro, encontrar-se no outro. Outra possível definição de ética aborda um cuidado e atenção constante com as relações pessoais, entendendo e habitando o espaço do outro. A noção budista de ética propõe nos conectarmos com nosso interior e, através da relação empática, conectarmos com o outro. Como



argumenta o líder do budismo tibetano Dalai Lama: “Quanto ao que quero dizer com a expressão ‘revolução espiritual’, espero ter deixado claro que uma revolução espiritual acarreta necessariamente uma revolução ética” (DALAI LAMA, 2000, p. 45). O líder espiritual faz uma importante distinção entre atos éticos e atos espirituais. O primeiro se refere àquele em que nos abstermos de prejudicar a experiência ou expectativa de felicidade dos outros; enquanto os atos espirituais estão relacionados ao amor, compaixão, paciência, capacidade de perdoar, humildade, tolerância, entre outros sentimentos que supõem um grau de consideração pelo bem-estar dos outros, que acaba trazendo benefícios também para nós (DALAI LAMA, 2000).

O ato de amor está vinculado às relações humanas como um todo, agindo, praticamente, em todas as esferas pessoais, não se restringindo às ditas “relações amorosas” entre casais ou das relações de pais e filhos. A ênfase nesse trabalho se foca nos vínculos entre amigos ou colegas. Às vezes o próprio conflito pode conter um ato de amor, cujo caminho na dissolução das desavenças terá que passar, necessariamente, por uma atitude que a princípio ocasione atritos pessoais. Mas que na verdade essa atitude pode ser o início para a dissolução de uma divergência. Parece ser inerente no ser humano ter que passar por momentos turbulentos em suas relações para que, a partir disso, quando os diferentes posicionamentos e ideias são expostos, se encontre caminhos para um objetivo em comum.

Para que um grupo se constitua, precisa de uma organização, ainda que não haja regimentos pré-estabelecidos. Maturana e Varela (1995) definem a capacidade dos seres vivos de se organizarem continuamente a si mesmos de *organização autopoietica*, em uma contínua rede de interações.

Possuir uma organização, evidentemente, é próprio não só dos seres vivos, mas de todas as coisas que podemos analisar como sistemas. No entanto, o que os distingue é sua organização ser tal que seu único produto é eles mesmos, inexistindo separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização (MATURANA; VARELA, 1995, p. 89).

Qualquer que seja a forma que nos organizamos necessitamos de um mínimo de sistematização, criando procedimentos de ação e estruturas. Trazendo tal noção para a criação compartilhada, que acontece entre e para seres humanos, o meio desse sistema organizacional, os ensaios, não implica um autor individual e

sim coletivo. Há ideias individuais agenciadas a cada criação cênica, mas ao longo do processo essas ideias podem ser transformadas, sendo absorvidas pelo grupo e se tornando de todos (isso se ela é aceita e levada adiante, visto que muitas ideias são descartadas ao longo da montagem). Em uma criação cênica compartilhada, o produtor e o produto - o ser e o fazer, como na organização autopoietica, são inseparáveis.

É importante entendermos a definição de *organização* feita pelos autores: “entende-se por *organização* as relações que devem se dar entre os componentes de um sistema para que este seja reconhecido como membro de uma classe específica” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 87). Essa organização é realizada por uma determinada unidade, constituída por componentes e suas relações entendidas por *estrutura* (MATURANA; VARELA, 1995). Poderíamos concluir que todo agrupamento, formado por seres humanos, é uma organização composta por indivíduos que se reconhecem como membros desse grupo e estão reunidos para determinados fins. As relações – *acoplamentos estruturais* – são estabelecidas por essas unidades autônomas – singularidades múltiplas – que, através do convívio, em diferentes níveis, constroem redes relacionais, em constantes alternâncias de confrontos e compartilhamentos de desejos.

Tomar consciência dos seres vivos como unidades autônomas é o que permite mostrar como sua autonomia, geralmente vista como algo misterioso e elusivo, se torna explícita quando indicamos que aquilo que os define como unidades é sua organização autopoietica. É nesta que simultaneamente se realizam e se especificam (MATURANA; VARELA, 1995, p. 88).

A partir do conceito de *autopoiesis*, Maturana e Varela afirmam a autonomia de cada ser vivo, ao mesmo tempo em que reconhecem que só sobrevivem em relação, em processos de contínua interação com o meio e com o outro. Essa dinâmica simultânea de autonomia e interação se revela uma perspectiva importante para pensar processos de criação compartilhada em artes cênicas.

Sabemos do mundo a partir da nossa visão e nossa experiência do mundo, construída a partir do nosso fazer, do nosso arriscar, que poderá, em muitas ocasiões, configurar-se como algo aparentemente desorganizado. No decorrer de uma montagem cênica, em se tratando de criação compartilhada, vislumbramos distintos momentos onde o caos acaba por fazer parte do processo.

Patrícia Fagundes (2010), além de estabelecer relações entre autopoeisis e criação cênica, propõe um diálogo entre processos criativos da cena e as chamadas teorias do caos, um conjunto de pensamentos de distintas áreas do conhecimento que admitem e examinam turbulências, instabilidades e paradoxos, considerando sistemas distantes do equilíbrio que possuem a capacidade de auto-organização. Esses sistemas podem referir-se a tudo que se move, incluindo processos de criação cênica (FAGUNDES, 2010), entendidos como um sistema não linear, atravessado por turbulências e desvios. Poderíamos considerar uma criação compartilhada como um sistema que se auto-organiza a todo o momento, gerando novas estruturas entre seus componentes em um constante processo de retroalimentação. “Todo encontro entre elementos distintos – átomos, pessoas, ideias - provoca turbulências, é formadora e destruidora ao mesmo tempo. Há que estar disposto a viver os contrários” (FAGUNDES, 2010, p. 4).

A maior parte dos fenômenos do universo se enquadraria nessa categoria de auto-organização, que gera novas estruturas a partir de um ponto crítico de desordem. Em uma criação cênica existem aspectos que afetam as relações de forma não palpável, não visível, mas que está presente o tempo todo. O conflito e a fricção são elementos inevitáveis, em processos cuja pluralidade de visões distintas leva a incontáveis possibilidades.

A criação cênica teatral é um campo onde uma “ciência das carícias” se faz profundamente apropriada, há um saber erótico que o encontro de corpos demanda. A prática cênica não trabalha só com o visível, implicando todos os sentidos. [...] A criação artística está regida pelas mesmas forças que governam o real; longe de habitar uma esfera isolada, a arte é parte do tecido do mundo (FAGUNDES, 2010, p. 5).

A prática do convívio, realizada em parceria como um exercício de trocas colaborativas entre a equipe criativa, aproxima o fazer cênico a uma espécie de “laboratório de sociabilidade”, onde distintas relações são possíveis. Percebe-se o quanto a história e o habitar de cada um atravessa o outro e, conseqüentemente, o processo criativo, desenvolvido por seres humanos em um constante processo de aprendizagem, sendo a alteridade, o encontro e o convívio oportunidades únicas de crescimento. Alteridade, do latim *alter* = o esforço de se colocar no lugar do outro, no sentido de olhar o outro como o diferente em relação a nós.

Muitas podem ser as razões que fazem com que as pessoas se associem por algo em comum. Quando se escolhe uma equipe um dos objetivos é reunir profissionais aptos em suas áreas para o desenvolvimento da criação. Além deste quesito objetivo e pragmático, também poderia ser levada em conta a conexão energética com cada um e entre a equipe. Acredito que a empatia é um dos fatores que pode contribuir na formação de um grupo e nas práticas de compartilhamento da criação.

No caso de *SeteOito – Impermanências* a responsabilidade estética e ética da criação é de todos. Existe espaço para qualquer integrante do grupo trazer suas propostas, assim como grande parte das decisões sobre os rumos da criação são tomadas em conjunto. Esse espaço de colaboração não implica na dissolução de funções entre os integrantes, de modo que há conduções específicas por parte da direção, por exemplo. Além desse aspecto, se partimos da ideia que a dança é uma arte em constante transformação, em muitos casos o que é concebido nos ensaios é transformado no momento da apresentação. Os corpos que se inscrevem no ambiente, estabelecem trocas em fluxos permanentes e transitórios de informações circunstanciais.

A bagagem de repertório e a prática da improvisação, que os artistas envolvidos já possuíam, foram elementos fundamentais como caminho de construção das coreografias e cenas do *SeteOito*. Mas antes de entrarmos no conceito de improvisação, cabe refletirmos sobre o significado de coreografia.

A bailarina e professora Luciana Paludo (2015), em sua tese *O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil*, faz um apanhado histórico do conceito e abordagens sobre os termos *coreografia* e *coreográfico*. Paludo defende a importância de situarmos esse conceito na atualidade aliada às, também importantes, informações históricas que nos servem de alento não apenas para nosso conhecimento próprio, bem como para imaginarmos relações possíveis de analogia e reflexões com as danças que fazemos hoje.

[...] ao pensarmos a coreografia no campo da dança, vemos que ela emerge e se configura a partir de entendimentos estéticos vigentes em cada ambiente e situação artística; também por influência do que já foi construído em outras épocas e contextos. O entendimento de coreografia, no curso da história ocidental da dança, bem como a forma de se fazer coreografia, se

modificou, se democratizou e se expandiu, mas isso não pode significar que as realizações em termos de coreografia hoje são melhores ou piores do que era apresentado no passado (PALUDO, 2015, p. 29-30).

O conceito de coreografia tem sido ressignificado, estendido e tensionado pelos hoje chamados bailarinos-criadores que, em colaboração, revisitam seus *entendimentos estéticos* a partir dos próprios referências de seus repertórios corporais. Repertórios provindos de diferentes vertentes que, por sua vez, provêm de outras diferentes vertentes. As influências construídas de outras épocas de alguma forma habitam nesses corpos que, aliado a seu ambiente e situação artística, farão parte do arcabouço de repertórios gestuais.

Segundo o dicionário Aurélio, coreografia seria: “substantivo feminino: 1. A arte de compor bailados ou de anotar, sobre o papel, os passos e figuras deles. 2. A arte da dança. Adjetivo: *coreográfico*” (FERREIRA, 1993, p. 147). Além da definição oficial do dicionário, se faz necessário investigarmos com mais detalhamento as distintas apropriações de seu significado nas criações em dança, como, por exemplo, o que o filósofo José Gil define:

O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexos próprio, quer dizer, uma lógica de movimento. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar: “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...”. Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexos mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia de pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos. Como em toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexos. (GIL, 2005, p. 67).

Gil argumenta que toda a coreografia, em seu conjunto de movimentos, tem suas ligações - nexos - e sua lógica, mesmo que muitos bailarinos e coreógrafos não queiram ter seu trabalho interpretado logicamente. Mas não poderíamos afirmar que esse posicionamento não deixa de apresentar uma lógica? Ou seja, ainda aquele que somente trabalha com improvisação, na cena ou não, estará criando seus nexos e a coreografia estará acontecendo a cada conjunto de movimentos.

Voltando à questão da prática da improvisação, a professora e bailarina Cibele Sastre (2015), a contextualiza como produção de conhecimento em dança, constituição de conceitos, prática de pesquisa, colocando-a no mesmo patamar das práticas corporais codificadas. Sastre entende a improvisação como *prática de*

*liberdade* dentro do jogo estabelecido entre os integrantes que precisam estar conscientes de seus repertórios pessoais de movimento:

Para atingir tal prática de liberdade, na perspectiva Foucaultiana, é preciso abordar um certo *cuidado de si*, que implica conhecimento e que pode ser tomado em paridade com o que Schechner fala sobre a autoconsciência como componente fundamental da performance. Consciência, autoconsciência, reflexos e lacunas de consciência, *prática de liberdade* e *cuidado de si* são importantes para lidar com as decisões evocadas por situações de improvisação nem sempre acessíveis à consciência, mas postas em jogo de forma consciente (SASTRE, 2015, p. 99).

A criação compartilhada requer que cada integrante tenha a responsabilidade pelas decisões a tomar a qualquer momento assumindo, com isso, a consciência necessária para a *prática de liberdade*, agregada ao cuidado de si para que o fluxo no jogo da improvisação aconteça: “[...] ao mesmo tempo que é preciso estar consciente dos repertórios pessoais de movimento que nos constituem, é preciso coloca-los em jogo, lançar mão deles para produzir movimento às verdades.” (SASTRE, 2015, p. 99).

Trabalhar com consciência de nossos *repertórios pessoais* de movimento é fundamental para esclarecer nossos *movimentos às verdades*. Em uma criação cênica trabalhamos muito com nossas emoções, sob vários aspectos, seja nas improvisações ou nas simples combinações de grupo. Nesse ambiente se faz necessário trabalharmos com nossas verdades, sendo honesto consigo e com os parceiros presentes, por exemplo: se alguém não está bem em um determinado ensaio, por qualquer razão, todos deveriam saber, o que não significa a interrupção do trabalho. Mas pelo contrário, esse mal estar pode inclusive ser aproveitado como estado corporal para a própria improvisação. Buscar a autoconsciência nas improvisações e apresentações, mesmo em situações não acessíveis à consciência, pode nos levar a um aprofundamento do contato com nossos parceiros de cena, assim como com o espectador.

A criação compartilhada em dança, a partir da experiência e trajetória do *SeteOito*, inclui partilhar ideias e divergências, onde o gerenciamento dos conflitos nos auxiliou a crescer e amadurecer. Alguns atritos ajudaram a ajustar a equipe e o processo de amadurecimento acaba acontecendo inevitavelmente. O que realmente é compartilhado? Nessa pesquisa inclusive as diferenças são compartilhadas, no sentido de que elas podem contribuir na construção de cada cena. As questões da

vida pessoal de cada um de nós três também, por muitas vezes, foram colocadas durante os ensaios e usadas como ferramentas para alimentar os processos de criação. O compartilhar se caracteriza também por respeitar a decisão de um em relação à vontade dos outros, justamente porque, em determinada circunstância, tal decisão está relacionada à função que essa pessoa exerce no trabalho.

O *SeteOito* foi criado com esse respeito aos desejos, ideias e as várias inquietações de cada um dos três artistas-criadores, conforme as palavras da diretora, em sua reflexão sobre a experiência do compartilhamento nessa criação:

Nossas camadas, nossas frustrações, nossos quereres, nossas vontades, nossos “não chegar” [...] Uma entrega e escuta total, algo que acredito completamente, onde temos espaço para falar das nossas delicadezas, das vontades, das bobices, assumir quando não sabe, compartilhar gosto e não gosto. E a partir da proposta do Marco e sua generosidade em compartilhar seu projeto coube a mim e a Thaís embarcar nele (SACHS, 2017, [s.p.]).

No decorrer do processo traçamos um caminho de confiança, onde tínhamos espaço de escuta e respeito. Sentíamos-nos verdadeiros um com o outro, fazendo com que o compartilhamento da criação ocorresse com naturalidade, com transparência e, conseqüentemente com vigor e empoderamento de todo o processo.

## 2.2 Empatia e criação cênica

Figura 2  
Cena Devaneios



Fonte: Chassot (2016)

O conceito de empatia foi descrito pela primeira vez pelo esteticista alemão Robert Vischer em 1873, como *Einfühlung*<sup>10</sup>, e posteriormente traduzido para o inglês por Edward Titchener em 1909 (FOSTER, 2011). Compreendida como a experiência da mescla entre o objeto e aquele que o contempla, a empatia foi definida, tanto por Vischer como Titchener, como um forte e vital componente da sensação cinestésica, sendo uma experiência diretamente apreendida por nossa subjetividade. Robert Vischer se empenhou em analisar a experiência visual ao observar um trabalho de arte. Vischer distingue uma percepção inicial e imediata que temos ao observar uma obra e a segunda fase que seria quando o observador se move para dentro do objeto observado (FOSTER, 2011).

Estudiosos de distintos campos têm se debruçado sobre o significado de empatia. Na filosofia, Abbagnano (2007) define como a união ou fusão emotiva com outros seres ou objetos (considerados animados). Já o psicólogo social Nilson Soares Formiga (2012), argumenta que a empatia, sob a ótica da psicologia, pode

---

<sup>10</sup> Termo alemão que significa empatia.



ser considerada como uma experiência indireta de uma emoção próxima à emoção vivida por outra pessoa. Formiga defende que:

[...] psíquica ou socialmente, essas concepções apontam em direção de uma condição estruturante no ser humano: a potencialidade de pensar e elaborar um apoio, social ou afetivo, ao outro, de ser, estar e ter uma cumplicidade com a situação do outro (FORMIGA, 2012, p. 2).

Essa condição seria o que antecederia os comportamentos pró-sociais ou altruísmo, mesmo que não seja um sinônimo de empatia. O autor afirma que mesmo que possa existir uma estreita relação no construto empatia-altruísmo, não necessariamente se manifestam concomitantemente. A empatia decorre de uma excitação emocional que não implica a ação de ajudar o outro, o que seria altruísmo. Mas ela pode desencadear essa ação de interação social, possibilitando ao ser humano observar e perceber, lidando com suas emoções dentro da dinâmica social, reconhecendo a importância do outro.

A psicóloga Bárbara Patrícia Schneider, em seu artigo *Empatia e Neurônios Espelho* (2013), apresenta um apanhado histórico sobre a evolução do conceito de empatia no campo dos estudos biológicos. Segundo pesquisas realizadas pelo neurocientista Giacomo Rizzolatti, o setor responsável pela empatia em nosso cérebro denomina-se Neurônios Espelho, localizado na região F5 do córtex pré-motor, oficialmente descoberto em 1996. Durante estudo com macacos, com eletrodos aplicados no cérebro, registrava-se que determinados neurônios eram ativados quando esses pegavam comida. Rizzolatti e outros pesquisadores perceberam que esses neurônios também se ativavam quando o macaco apenas observava alguém pegando comida. Por isso os pesquisadores nomearam esses neurônios de “neurônios espelho”, dado que refletem internamente as ações observadas.

O sistema dos neurônios espelhos funciona de forma independente à nossa memória, o que significa que não precisamos conhecer determinada ação, ou já ter feito, para que possamos imitá-la internamente em nosso cérebro. Apesar disso, o espelhamento de ações não acontece caso a ação não faça parte do repertório de ações da nossa espécie, sendo que ao observarmos um cão latindo, os NE não são ativados. Podemos imitar intencionalmente o latido, mas não internamente (SCHNEIDER, 2013, p. 2).

As pesquisas a respeito dos neurônios espelho são muito recentes. Alguns pesquisadores, como o húngaro Gergely Csibra (2008), do Departamento de Psicologia do Birkbeck College, no Reino Unido, ainda questionam a verdadeira função desses neurônios, sugerindo que o papel dos neurônios espelho talvez não seja o de espelhar ou simular a ação, e sim de antecipar possíveis respostas a essa ação, nos levando a acreditar que o cérebro é um grande gerador de hipóteses que antecipa consequências e permite tomadas de decisão (CSIBRA, 2008).

O neurofisiologista Alain Berthoz (2014) define empatia, diferenciando-a do sentimento de simpatia. O autor conceitua simpatia como a capacidade que o indivíduo tem de experimentar a emoção do outro, sem necessariamente se colocar no lugar do outro (exemplo: eu choro porque vejo o outro chorar). Sinto o que o outro sente, me contagio com a emoção do outro. Já a empatia, segundo Berthoz, é a capacidade de se colocar no lugar do outro, para tentar compreendê-lo, sem necessariamente experimentar as mesmas emoções. É uma maneira de conexão com o outro, entendendo-o, considerando o seu ponto de vista e o que isso reverbera em mim (BERTHOZ, 2014).

Como é uma descoberta recente, acredita-se que muito está por ser desvendado sobre neurônios espelho e sua possível função neurológica relacionada à empatia, que permitiria colocar-se no lugar do outro e, com isso, conectar-se e estabelecer um comportamento relacional. O tema parece ser bastante pertinente em uma sociedade que valoriza e divulga espaços e práticas individualistas, camufladas em “preocupações” com os contextos sociais, mas que, em sua grande maioria, visa a vantagem através de mecanismos de competição, cujo vencer, aliado a possibilidade de obter sucesso e visibilidade, se torna a conquista mais valiosa. Mesmo que para isso seja aplicado algo que possa ser classificado como um utilitarismo cooperativo como produto lucrativo das relações humanas.

Aproximando a noção para o campo da arte, essa pesquisa entende a empatia como uma das condições geradoras de um processo de criação compartilhada em dança. É preciso colocar-se no lugar do outro para escutar, estabelecer relações em sistemas autopoieticos de retroalimentação, trocar e inventar junto ao outro.

A criação cênica é uma arte relacional, acontece no encontro, aqui-e-agora, no momento compartilhado entre artista e espectador. Como considera Patrícia Fagundes (2009):

[...] do ponto de vista da cena, a possibilidade de interação entre artista e público reside na co-presença de corpos em espaço-tempo compartilhado, sendo a circulação de energia o elemento central do intercâmbio humano em processo (FAGUNDES, 2009, p. 33).

Sendo o teatro e a dança artes presenciais e relacionais, que dependem da presença de corpos, compartilhando o mesmo espaço e tempo, a empatia cinestésica encontra um território fértil para se manifestar.

No encontro do bailarino com o espectador, a empatia cinestésica é um fator relevante na fruição daquele que assiste, tornando-se um campo de vínculo e atravessamentos. Mas do que estamos tratando quando nos referimos à *empatia cinestésica*?

Susan Foster (2011) discorre sobre o termo cinestesia, que teve seu significado expandido, abandonado e revisado inúmeras vezes ao longo do século XX, a partir de áreas como fisiologia, medicina e neurobiologia. A noção que mais se acerca a este estudo é a que a autora desenvolve a partir de John Martin<sup>11</sup>, propondo que o espectador participe da experiência cinestésica do bailarino. Ao reproduzir indiretamente em seus músculos uma experiência associativa de movimentos de outros corpos, como se fossem movimentos executados por eles mesmos. Foster ainda afirma que

O corpo do espectador, apesar de estar tranquilamente em seu assento, sente o que o corpo do dançante está sentindo – os movimentos de tensão ou expansividade, flutuação ou impulso que compõe o movimento do dançarino (FOSTER, 2010, p. 72).

Os estudos dos neurocientistas Antonio Damasio e Mary Helen Immordino-Yang (2009) indicam que usamos os sentimentos do nosso próprio corpo como plataforma para responder às situações psicológicas e sociais de outras pessoas, assim como os sentimentos e a empatia estão atados em nosso cérebro, permitindo assim emoções de compaixão e admiração:

Nosso estudo mostra que usamos os sentimentos do nosso próprio corpo como uma plataforma para sabermos como responder a situações sociais e

---

<sup>11</sup> John Martin, crítico de dança, faz uma livre conjectura apresentando uma conexão mecanicista entre os sentimentos e a percepção do espectador sobre o corpo dançante. Martin baseia o mimetismo cinestésico em um fundamento físico que rege todo acontecimento: quando testemunhamos alguém saboreando um limão nos franzimos do mesmo modo que sentimos impulsos similares quando alguém boceja ou chora. (FOSTER, 2010).

psicológicas das outras pessoas. Estas emoções são viscerais, no sentido mais literal – são expressões biológicas de “fazer para o outro o que eu gostaria que fizessem para mim” (DAMASIO; IMMORDINO-YANG, 2009, online).<sup>12</sup>

Como avaliar o efeito produzido pela empatia cinestésica? O professor Patrice Pavis (2003, p. 215) coloca a complexidade da questão: “Difícil de avaliar, mas nem por isso o efeito produzido sobre o espectador deixa de estar no coração da participação do evento.”. O autor traça diferenças entre um espetáculo que produz estímulos sensoriais poderosos (barulhos, cheiros, luz, etc.) e o espetáculo que provoca, subjetivamente, a produção de imagens, sensações e metáforas:

Nesse ponto, para medir o efeito produzido, fica-se sensível ao espetáculo, sobretudo como ação real e material. O corpo do ator, assim como o do espectador, é um corpo de um ser real e incarnado e não de um espectador-modelo abstrato (PAVIS, 2003, p. 216).

Podemos vislumbrar na criação artística um campo importante de ação frente à padronização de princípios individualistas na sociedade contemporânea. Nesse aspecto, o estudo da relação empática nas diferentes camadas da criação artística vem à tona como uma possibilidade viável, no que se refere ao papel da arte dentro do mundo.

Nas artes cênicas a criação se dá no entre, no encontro, tanto dos artistas-criadores como na relação desses com o espectador, testemunha de suas inquietações, conflitos e prazeres. O fruto desse encontro relacional poderá amalgamar, pelo viés empático, incontáveis sensações de ambos os lados.

### **2.3 O budismo como fonte de criação**

A conexão com aspectos relacionados à espiritualidade sempre esteve muito presente em minha vida, desde muito cedo. Aos nove anos já frequentava centro espírita e fazia formação para atender como médium, motivado por uma busca para resolver um problema de saúde de minha mãe. Permaneci nessa prática até os dezoito anos, quando percebi que a doutrina praticada nesse centro deixava de

---

<sup>12</sup> Tradução do autor. Original em inglês: Our study shows that we use the feeling of our own body as a platform for knowing how to respond to other people’s social and psychological situations. These emotions are visceral, in the most literal sense-they are the biological expression of “do unto others as you would have them do unto you.”

fazer sentido para mim. Mas, por algum motivo muito forte, o interesse em conhecer e entender melhor a questões do nosso interior e da nossa subjetividade sempre esteve muito presente no meu caminho. Às vezes de uma maneira mais consciente e em outras acontecendo quase de forma acidental, se é que podemos considerar que alguma coisa em nossas vidas aconteça de forma acidental.

No percurso da minha vida sempre esteve muito presente a procura por terapias alternativas, meditações, comunidades e pessoas com quem pudesse compartilhar o tema da busca interior compondo um elo importante na relação. No entanto nunca havia usado esses ensinamentos em uma criação artística de forma tão direta. Parecia que era uma lacuna a ser explorada, sobretudo porque o fazer artístico está incorporado cotidianamente na minha vida há quase trinta anos. Padma Samten<sup>13</sup> argumenta que “as práticas espirituais só adquirem sentido na vida cotidiana” (SAMTEN, 2001, p. 17). Em 2014, quando *SeteOito – Impermanências* começou a ser gerado, havia chegado o momento de alinhar o trabalho artístico com as buscas e práticas espirituais. Mas o que seriam essas práticas espirituais na minha vida e como poderiam estar inseridas nesse cotidiano do fazer artístico?

Padma Samten defende que qualquer prática espiritual só tem valor se servir de alicerce para que possamos realizar ações que gerem benefícios aos seres. Do contrário, se transformam em práticas formais e artificiais, vazias de sentido inclusive para o próprio praticante (SAMTEN, 2001). Ou seja, as práticas servem como instrumentos, ferramentas para nos conhecermos mais e com isso entendermos nosso modo de nos colocarmos no mundo frente às diferentes situações. “Todas as construções espirituais, ainda que meritórias, são esponja, água e sabão, ou seja, dispensáveis ao final da limpeza” (SAMTEN, 2001, p. 17). Todos os processos que conheci e experimentei como aprendizagem pessoal sempre foram no sentido de me relacionar de melhor forma com o mundo, nunca tentar fugir dele. O termo “práticas espirituais” aqui tem um significado dilatado, ou seja, além das terapias, meditações e ensinamentos sobre a filosofia oriental que já vivenciei, as relações pessoais e trocas com amigos, as leituras, a maneira de viver o cotidiano, tornam-se uma prática espiritual. Participei de grupos e trabalhos terapêuticos de bioenergética,

---

<sup>13</sup> Padma Samten foi ordenado Lama por seu mestre Chagdud Tulku Rinponche em 1996. Seu nome de batismo é Alfredo Aveline, físico com bacharelado e mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde foi professor de 1969 a 1994.

pratico meditações ativas criadas por Osho<sup>14</sup>, além de aulas de yoga. Sempre tive muita curiosidade de estar diante de um mestre espiritual em carne e osso e, em 2013, comecei a ter contato com os ensinamentos do Lama Padma Samten, que difunde o budismo tibetano no Brasil e criou o Centro de Estudos Budistas Bodisatva (CEBB)<sup>15</sup>. Como não tive a oportunidade de estar presente fisicamente com Osho, o encontro com o Lama foi uma espécie de retomada deste desejo, e também necessidade, que somente percebi após assistir uma palestra sua. A admiração foi imediata, não só por sua inteligência em abordar a complexidade do budismo, mas, sobretudo, pela simplicidade, generosidade e bom humor com que trata todos os assuntos, sempre relacionando os ensinamentos de Buda com o nosso cotidiano e com metáforas, tornando seus conceitos de simples entendimento.

Com esse histórico, que atravessa de forma fundamental a minha vida, ainda não havia provocado o encontro direto das práticas espirituais com a criação artística. Antes de analisar a inserção dos ensinamentos budistas no processo de montagem do espetáculo *SeteOito – Impermanências*, cabe introduzir um pouco da história do Buda e seu legado.

Primeiramente, é importante entender que Buda não é uma pessoa e sim um estado de liberação de nossos condicionamentos e hábitos que trazem sofrimentos. Buda é a natureza livre do ser, todos nós temos a natureza ilimitada de Buda. Significa desapego e renúncia. Popularmente, o budismo é conhecido através da história do Buda Sakiamuni, o príncipe Sidarta Gautama, filho da rainha Maya e do rei Sudodana, do reino dos Sakias, na Índia. O príncipe viveu dentro dos palácios cercado de mordomias, até o momento em que, defrontando-se com as evidências de doença, decrepitude e morte, decidiu dedicar-se completamente à vida espiritual, indo viver na floresta para meditar e estudar as causas do sofrimento humano. Compreendendo que todos os seres têm natureza ilimitada, Sidarta dedicou sua vida para levar sua experiência de liberação a todos os seres que passassem por seu caminho (SAMTEN, 2001). Tornou-se o Gautama (o Abençoado), o Buda Sakiamuni

---

<sup>14</sup> Osho (\*11/12/1931; +19/01/1990), também conhecido como Rajneesh, foi um mestre indiano que por mais de trinta anos proferiu discursos e palestras sobre todos os aspectos do desenvolvimento da consciência humana. Criou dezenas de diferentes técnicas de meditações, todas voltadas para o ser ocidental, afirmando ser essa uma porta para abrir nossa capacidade para o amor, a intimidade, a criatividade e a expansão do ser humano.

<sup>15</sup> Centro de Estudos Budistas Bodisatva, fundado em 1986, por Samten, entidade dedicada a promover o estudo e o intercâmbio entre as culturas budistas e não-budistas. A primeira sede rural situa-se em Viamão-RS. Hoje existem mais de trinta sedes, entre rurais e urbanas, por todo o Brasil.

(o sábio silencioso da família dos Sakias), proferindo oitenta e quatro mil ensinamentos até o fim da vida, aos oitenta anos. Seus ensinamentos foram transmitidos ao longo dos séculos com muitas adaptações e variações de acordo com as tradições correspondentes.

O Budismo não pretende se refugiar do mundo e sim estar dentro dele, buscando, de forma atenta e receptiva, percebê-lo no sentido de colaborar a encontrar caminhos para que esse possa ser um lugar mais próximo de uma convivência mais pacífica entre as pessoas. O professor Cassiano S. Quilici (2008, 2011), estudioso do budismo, tecendo conexões com o treinamento do ator/performer, defende que as práticas contemplativas budistas buscam exercitar a atenção e concentração ao surgimento dos fenômenos psicofísicos, sem reagir automaticamente a eles ou se deixar levar simplesmente pelo fluxo sensorial e imaginativo. Significa propor uma prática de observação a tudo que nos rodeia sem uma identificação de apego a qualquer acontecimento em nossa vida, cujo contemplar culmina na dissolução da imagem cristalizada do “eu”, na superação da dualidade sujeito-objeto.

O desenvolvimento e a codificação das práticas meditativas nas tradições budistas são de alta complexidade. Há um minucioso mapeamento dos diversos estágios da concentração e da “plena atenção”, das dificuldades que surgem, e dos níveis de realização que podem ser atingidos. Não se trata de uma prática vaga e tateante, mas de um saber preciso, que deve ser realizado na experiência (QUILICI, 2011, p. 3).

A observação meditativa de nossas experiências e atitudes pode ser uma alternativa na busca de nos entendermos melhor e, a partir disso, agirmos no mundo. O budismo é dividido em três categorias de ensinamentos: visão, meditação e ação (SAMTEN, 2006). A primeira foca no conhecimento intelectual do ensinamento, tratando da visão espiritual a respeito das experiências cotidianas, é uma descrição. A segunda, meditação, nos mostra como estabilizar a experiência da visão. A terceira, ação, é quando aprendemos a integrar os ensinamentos na vida cotidiana, após termos compreendido e meditado. Nem sempre conseguimos equalizar essas três categorias, mas de alguma forma elas estão presentes no nosso pensar e no nosso agir cotidiano.

Quando Buda ainda era um príncipe, percebeu que todos os seres sofriam de uma mesma doença: *duka*, uma palavra oriental que não possui termo

correspondente no ocidente. Refere-se ao fato de alegria e sofrimento serem inseparáveis. Na visão budista existe uma única palavra para esses dois conceitos.

*Duka* pode ser explicado de forma simples a partir do fato de que, quando temos alegrias, elas constituem-se sementes de sofrimentos. Essa é uma experiência cíclica – é como uma roda girando entre as polaridades de estar bem e estar mal. Gostaríamos de encontrar o freio quando estamos na região de felicidade e gostaríamos de acelerar quando estamos infelizes. Às vezes achamos que encontramos um regulador de velocidade, mas logo surgem problemas nessa tentativa de controle. Um exemplo é o da mulher que deseja ter um filho. Quando o bebê nasce, ela pensa: “Que maravilha!” Depois ela percebe que tudo o que acontece ao filho a perturba intensamente. O sofrimento surge na exata medida daquela alegria. É assim em todas as relações humanas. (SAMTEN, 2001, p. 28).

Para cada característica favorável que percebemos no mundo, existe um problema correspondente, do mesmo grau. Cada pequeno objeto tem uma correspondência interna em nós na forma de energias que percorrem nosso corpo. O budismo chama isso de “ventos internos”: “Nosso apego não é às coisas, mas aos ventos internos que elas provocam. Os ventos internos são a experiência íntima dos objetos e também dos seres. Essa dependência e apego são a base de *duka*.” (SAMTEN, 2001, p. 29).

O budismo tibetano considera que, durante nossas vidas, transitamos em seis reinos<sup>16</sup> de existência, vinculados às seis emoções perturbadoras: Reino dos Famintos ou Miseráveis, relacionado à carência e vício; Reino dos Infernos, relacionado à raiva e medo; Reino dos Animais, relacionado à preguiça e obtusidade mental; Reino dos Humanos, relacionado desejo e apego; Reino dos Semideuses, relacionado à competitividade e inveja e Reino dos Deuses, relacionado ao orgulho e vaidade.

E, ainda que as experiências dos seres em cada um desses reinos sejam verdadeiras, elas são experiências particulares limitadas. Ao nos manifestarmos por meio da cultura de paz, olhamos nossa vida e nossas perspectivas de forma completamente diferente. Nosso primeiro objetivo é ultrapassar as limitações de visão existentes nos seis reinos (SAMTEN, 2006, p. 19).

---

<sup>16</sup> No anexo A cito dois exemplos, apresentado por Lama Samten para entendermos essa classificação.



É importante deixar claro que o budismo não aprisiona a pessoa em algum desses reinos. Apenas traz a tona uma reflexão sobre as diferentes emoções, sem o objetivo de estabelecer verdades definitivas ou estabelecer julgamento de valores.

Para podermos entender melhor a definição dos seis reinos, sob a perspectiva budista, parece interessante citar o exemplo de Padma Samten em relação à visão que cada reino tem com a paz:

Os deuses não aspiram à paz, mas o prazer. Os semi-deuses não desejam paz, mas vencer as competições. O interesse dos seres humanos não é a paz, mas atingir os objetivos e estabilizá-los depois. Os animais não estão procurando a paz, mas a intolerância. Tampouco os seres famintos estão interessados na paz, eles anseiam com desespero por coisas que lhes faltam. Os seres nos infernos não acreditam na paz; para eles, a paz é impossível, é uma bobagem, o que existe é dor, agressão, guerra (SAMTEN, 2006, p. 19).

Buda buscou mostrar a natureza ilimitada dentro de cada um de nós, sem ser messiânico proferiu seus ensinamentos apresentando um meio para atingirmos a liberação de *duka*. Conforme aponta Samten (2006) essa apresentação é feita através das Quatro Nobres Verdades e do Nobre Caminho Óctuplo. A primeira nobre verdade é o sofrimento, a experiência cíclica = *duka*. A segunda nobre verdade é a observação e compreensão da construção das causas de *duka*. Na terceira nobre verdade percebemos que, por serem construídas, as causas de *duka* podem ser superadas e, por fim, a quarta apresenta um caminho de oito passos que nos ajuda a ultrapassara as causas do sofrimento/*duka*.

O primeiro passo do Nobre Caminho Óctuplo é desenvolvemos a compreensão correta e decidirmos abandonar a experiência da existência cíclica, no budismo também chamada de “roda da vida”. Isso não quer dizer renunciarmos ao mundo e sim tomarmos uma postura diferente frente a ele.

Os próximos quatro passos estão relacionados ao que Buda recomenda evitar, causar prejuízo e sofrimento ao outros e de fazer o bem sempre que possível, trazendo benefícios a todos os seres e estabelecendo relações positivas com eles através de nosso pensamento, fala, ação e meio de vida. Com isso estaremos evitando as dez ações não-virtuosas<sup>17</sup>: matar, roubar e sexo impróprio (ações do

---

<sup>17</sup> É importante deixar claro que essas ações não são colocadas de maneira moralista, no propósito de julgamento do que é certo ou errado. Mas podem servir como norteadoras de uma ética

corpo); mentir, falar inutilmente, agredir com palavras e difamar (ações de fala); má vontade, avareza e heresia (ações da mente). Ao evitarmos essas ações, automaticamente estaremos praticando as quatro qualidades incomensuráveis (compaixão, amor, alegria e equanimidade) e as seis perfeições ou paramitas<sup>18</sup> (generosidade, moralidade, paz/paciência, energia constante, concentração e sabedoria).

As três categorias do ensinamento do budismo, conforme já relatado, compõem os três últimos passos do Caminho Óctuplo. Com a estabilização meditativa (atenção) estaremos desenvolvendo a consciência de todas as nossas ações do corpo, fala e mente (meditação ou sabedoria transcendente), chegando à lucidez (visão), quando atravessamos a experiência, ultrapassando a mandala da roda da vida, essencialmente desenvolvemos a visão da presença natural da natureza ilimitada em todas as manifestações, sendo essa a oitava etapa do caminho de oito passos e corresponde à realização final da visão.

Como Padma Samten indica esse é um resumo do Nobre Caminho Óctuplo que expõe o conjunto de ensinamentos da Mandala da Perfeição da Sabedoria (ou Mandala do Prajnaparamita). Depois de alcançado esse caminho, parte-se para a prática que estabiliza essa visão, chegando à ação lúcida dentro do mundo em benefício de todos os seres.

No treinamento da meditação, focamos o que ouvimos. Pensamos, contemplamos e repousamos etapa por etapa, e testamos por meio da ação. Assim amadurecemos cada parte dos ensinamentos. [...] As pessoas que passam por esse treinamento terminam por gerar a habilidade de estabelecer a Mandala da Cultura da Paz onde estiverem, pela sua mera presença, ou até mesmo onde aspirem que surja (SAMTEN, 2006, p. 22-23).

As quatro qualidades incomensuráveis (compaixão, amor, alegria e equanimidade) e as seis perfeições ou paramitas (generosidade, moralidade, paz/paciência, energia constante, concentração e sabedoria) juntas formam as dez

---

específica de um coletivo, está situada em algum lugar entre a condição coletiva e individual de vida.

<sup>18</sup> No budismo, chama-se de **paramitas** as perfeições ou culminações de certas práticas. Tais práticas são cultivadas por arahants e bodhisattvas para percorrer o caminho da vida sensorial (Samsara) à iluminação (Nirvana).

qualidades que são manifestadas através das cinco formas de compaixão – as cinco sabedorias, representadas pelas cores dos cinco Diani<sup>19</sup> Budas.

Para explicar as cinco sabedorias trago o estudo da atriz e praticante do budismo Rochele Rezende Porto, em sua dissertação de mestrado – PPGAC-UFRGS (2010).

A cor azul representa a qualidade de acolhimento – sabedoria do espelho. Representa entender o outro em seu contexto, sem julgamento, sem responsividade nem separatividade.

A cor amarela representa a qualidade de generosidade – sabedoria da igualdade. Representa a disponibilidade para ajudar e potencializar as qualidades dos outros. A mobilidade para beneficiar os seres acontece de forma natural.

A cor vermelha representa a qualidade da estrutura – sabedoria discriminativa. É quando extinguímos a visão dual e percebemos o surgimento de todas as coisas sem julgamento. Serve para estruturar nossa oferta para que outros possam dirigir sua prática.

A cor verde representa a qualidade do ensinamento sobre o carma – sabedoria da causalidade. Ao nos depararmos com adversidade, a transformamos em algo positivo e assim amadurecemos rapidamente o carma, transformando-o em fonte de liberação.

A cor branca representa a qualidade de liberação – sabedoria Darmata. É a compreensão daquilo que está além da vida e da morte, aquilo que há de mais elevado em nossa própria natureza.

Padma Samten (2006) indica que a manifestação das dez qualidades através das cinco cores ocorre em nível de paisagem, mente, energia (fala) e corpo. A paisagem está relacionada com nossa compreensão de mundo, a forma como o vemos, ou seja, a realidade que vemos e vivemos está inseparável da nossa realidade interior. A paisagem é como nos colocamos diante do mundo. Se ela está alinhada às cinco sabedorias (cinco cores), em relação à compreensão de mundo, a mente a segue sem esforço e o mesmo ocorrerá com a energia e a ação do corpo.

O aspecto da paisagem é muito importante. Quando estamos em paisagens equivocadas, as ações negativas brotam de forma natural, do mesmo modo que as sementes de abacate geram abacateiros, que, por sua vez, produzem abacates. Assim se dá o processo cármico. É necessário que

---

<sup>19</sup> Palavra originada do sânscrito (Dhyani) = concentração.

usemos a paisagem que brota das boas sementes, da semente da lucidez (SAMTEN, 2006, p. 65).

Com a semente da lucidez ultrapassamos o esforço de nadar contra a corrente, dando lugar ao esforço natural, sutil, deixando de fabricar artificialidades. Tomamos a postura de nos posicionarmos lucidamente na realidade tal como ela é. Partindo do pressuposto de que a paisagem que construímos está relacionada com nossa realidade interna, o que o budismo sugere é o desapego a forma que essa paisagem gera, não a negando em nossa vida, mas desenvolvendo uma liberdade em relação a ela. Com isso estaremos reconhecendo nela a sua vacuidade.

Padma Samten classifica a vacuidade como “bem-humorada” e a “mal-humorada”. Para nosso estudo interessa a vacuidade “bem-humorada” que nos permite gerar certa liberdade frente à aparente solidez da realidade, ou seja, não negamos a realidade. Podemos perceber que existe a dimensão luminosa de realidade, além de sua dimensão vazia. Com esse enfoque não negamos a realidade e sim observamos o princípio ativo por trás dela. “Observamos a luminosidade que gera solidez aparente da multiplicidade de formas, sensações, percepções, formações mentais e identidades” (SAMTEN, 2006, p. 91).

Encontramos o estudo da vacuidade dentro do ensinamento do *Sutra Prajnaparamita* que afirma que a forma é vazio, vazio é forma, as sensações são vazias, a formação mental é vazia, assim como nossa identidade é vazia, trazendo com isso o aspecto luminoso da realidade produzindo formas. O sinal mais importante da vacuidade é a impermanência que indica que aquilo que estamos vendo nas formas não está nelas propriamente. O que vemos é a aparência que surge diante de nós, ocorrendo a co-emergência que é inseparável a nós.

Existe uma abordagem da vacuidade que reconhece a forma, por reconhecer seu surgimento e, justamente por isso, reconhece a vacuidade dentro dela, na sua aparência, em vez de negá-la. Não se trata de negar o que vemos e experienciamos, mas sim de propor uma liberdade frente à aparente solidez da realidade.

Quando reconhecemos a vacuidade, não somos obrigados a responder às aparências de modo condicionado. Se não reconhecemos a vacuidade, damos solidez à aparência das formas, não há como agir diferente. Ao compreender a vacuidade, mesmo que a forma apareça, podemos nos movimentar com liberdade. Chegamos à noção de vacuidade e luminosidade (SAMTEN, 2006: p. 93).

A luminosidade é o aspecto mágico do budismo. Ela surge conjuntamente com a vacuidade, onde o vazio é o espaço de liberdade e de possibilidade do novo acontecer, da recriação, da criação. É o vazio que dá espaço às inquietações que permeiam uma criação artística. Existe sempre o momento necessário de oferecermos esse espaço para nos permitimos a observar e absorver o que está no ar e possa ser pertinente para o processo criativo. O encenador inglês Peter Brook (2008), que pesquisou profundamente o teatro oriental, traz uma reflexão sobre o vazio como aspecto de um fenômeno teatral, cuja experiência necessita constantemente estar renovada para que o inesperado aconteça.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2008, p. 4).

Podemos questionar o que é um espaço puro e virgem. Talvez não seja possível alcançarmos essa “pureza” e “virgindade”. Se partirmos da ideia que geralmente o processo criativo tem sua gênese em nossas inquietações, parece não haver combinação lógica entre elas e o dito espaço puro. Mesmo soando paradoxal quando damos espaços para que nossas inquietações possam se manifestar, talvez, em um primeiro momento, de forma catártica, poderemos aqui estar dando espaço para que o vazio e o novo – talvez original – possam acontecer.

O que os mestres de correntes orientais procuram nos mostrar é para que busquemos esse vazio que, ao mesmo tempo, é a possibilidade de dar espaço para outra coisa que pode estar abafada muitas vezes por nossas angústias e preocupações cotidianas. Esvaziar para dar espaço ao novo, inclusive dar espaço a novas inquietações e fricções mentais e emocionais.

O budismo tem ensinamentos bastante complexos, além de possuir muitas correntes de diferentes práticas. O que procurei trazer aqui é um recorte específico do budismo tibetano<sup>20</sup>, com a visão do Lama Padma Samten, e que foram aspectos que alimentaram essa criação.

Comecei a ter contato com o budismo tibetano ao final de 2013, quando comecei a frequentar o CEBB-CM, em Viamão (RS). Em contato com a prática e os

---

<sup>20</sup> No anexo C apresento o mapa que resume os conceitos básicos do budismo tibetano, esquematizado pela atriz e praticante budista Rochele R. Porto (2010).

ensinamentos do Lama Samten mais inquietações começaram a habitar meu corpo. Essas inquietações, aliadas a outras tantas que sempre me atravessaram, justamente tocaram em mim na questão de como eu gerenciava a relação entre minhas buscas espirituais, meu cotidiano e, conseqüentemente, meu trabalho artístico. A partir desse questionamento que resolvi me confrontar a engendrar um diálogo entre essas duas áreas fundamentais em minha vida.

Um importante aspecto da filosofia budista que foi um dos pontos de partida para nossa criação foi o da impermanência. Conforme Lama Samten defende nossa vida nesse planeta é passageira, assim como tudo que ocorre conosco. Quando entendemos isso nosso sofrimento diminui: “Estamos aqui por um curto período. Com o ensinamento, aprendemos a olhar com o olho correto a cada momento, aprendemos a olhar a impermanência” (SAMTEN, 2001, p. 66). Cada cena do *SeteOito – Impermanências* que montávamos buscávamos sempre deixar o caráter do passageiro muito presente – a impermanência. Isso nos levou a criar mudanças drásticas de clima seja dentro da cena, seja nas trocas de uma para outra.

Como o tema da impermanência mostrava-se demasiado abstrato, sentimos a necessidade de trabalhar com situações mais concretas para inspirar nossas improvisações. Para tanto, resolvemos estudar o livro *Meditando a vida*, de Lama Samten, a partir do qual poderíamos extrair material para a criação. Alguns textos eram lidos nos ensaios, quando discutíamos os conceitos apresentados e selecionávamos elementos para as improvisações. Lendo a metáfora sobre os seis reinos da classificação budista, conforme relatado anteriormente (detalhada no Anexo A), por exemplo, a diretora Cláudia separou as seis emoções perturbadoras e propôs que nos movimentássemos da forma que as sentíamos em nosso corpo separadamente. A partir das movimentações encontrávamos situações, ritmos, jogos, modos de se relacionar, climas que fomos registrando e que, mais tarde, foram organizados para a composição das cenas do espetáculo.

Essas posturas não são definidas, não são impostas, mas verifica-se que há muitos modos de se mover que é consenso. O medo, por exemplo, normalmente sugere um corpo enimesmado, curvo para dentro, o olhar mais baixo, com tensão nos ombros, provocando um jogo de aversão, de retração, de desconfiança. Já o orgulho aparece com um corpo altivo, muito ereto, que olha de cima para baixo, que esnoba, desdenha, intimida o outro. E assim por diante (SACHS, 2017, [s.p.]).

A definição dos seis reinos em que transitamos e que estão relacionados às seis emoções perturbadoras acabou sendo um ponto forte para nossa pesquisa. Por tratar diretamente do comportamento humano, decidimos utilizar a metáfora, descrita no Anexo A, sobre a mesa farta de comida onde se encontram seres dos reinos dos deuses e dos miseráveis. Todos têm braços muito longos lhes impedindo de alimentar-se. A metáfora trata de como cada ser resolve o obstáculo de não conseguir alimentar a si próprio. Com base na metáfora, fomos compondo, através de improvisações propostas pela diretora, uma cena, que recebeu o nome de *Reinos* (descrita no Capítulo 3.3, sendo o segundo quadro do espetáculo). O assunto da remoção de obstáculos é tratado pelo budismo como um aspecto a ser compreendido e vivenciado, em direção a uma liberdade e consequente amplitude de visão. O desafio é irmos além de uma identidade<sup>21</sup> estreita construída que habita nossas histórias particulares. A remoção de obstáculos trata-se da desconstrução de um olhar fixo que temos do mundo externo. É um processo de aprendizagem de entender que tudo que surge externamente a nós está conectado com nosso mundo interno. “Coisas que os seres em geral veem como obstáculos são vistas pelos grandes seres como situações com grande potencial de benefício.” (SAMTEN, 2001, p. 78).

Ao longo dos ensaios outros ensinamentos foram utilizados, mesmo que apenas para entendermos o estado das coisas em nossas vidas de então. No Anexo B apresento as definições dos conceitos como *bolhas*, *paisagens mentais*, *roda da vida/samsara* e os *cinco venenos*.

---

<sup>21</sup> Identidade – na visão budista trata-se de fixação em que há um processo de autorreferência embasado em outras fixações. Dessa fixação surgem um observador e um mundo que é observado.

### 3 ENSAIOS/MONTAGEM: CAMINHOS DA CRIAÇÃO

No espetáculo *SeteOito* tem algumas estruturas e tem coisas de improvisação e para mim isso é uma grande conquista, porque eu trabalho com ator nos laboratórios, improvisamos e, improvisamos, mas o ator quer fixar. Na hora da montagem das cenas ele quer fixar. No meu trabalho eu gosto de deixar aberto. Se o grupo de atores ou bailarinos entende a proposta, o jogo, a ideia intrínseca, vai improvisar dentro de algumas linhas. Para mim isso é muito mais interessante do que ter que dizer: “agora tu vai pra lá, vai pra cá, caminha tantos passos...” entendo que fazemos enquanto preparação da cena, porque na cena a pessoa tem que ter entendido isso. Não tem que combinar. Tem que estar entendido qual o jogo, quais as linhas (SACHS, 2017, [s.p.]).

Esse capítulo relata como se formou o que denomino de núcleo de criação do *SeteOito*, formado pelos dois bailarinos – Thaís Petzhold e eu – com a diretora de cena Cláudia Sachs. A composição da equipe de produção, com a reflexão das relações estabelecidas com todos os profissionais que tornaram possível a construção desse espetáculo.

Os caminhos da criação passam ainda pelas experiências no meio do caminho dialogando com os procedimentos e técnicas aplicadas para a composição da criação, chegando ao roteiro que se delineou para a apresentação do espetáculo.

#### 3.1 Matrizes de *SeteOito* – *Impermanências*

Figura 3  
Abraço demorado antes de entrarmos em cena



Fonte: Ibarra (2015)



O Núcleo de Criação do espetáculo *SeteOito – Impermanências* se configurou no espaço onde toda a criação coreográfica e cênica foram concebidas para a temporada de estreia. Esse núcleo é composto por três artistas de Porto Alegre, Claudia Sachs, Thaís Petzhold e eu. Claudia, atriz e diretora, doutora em teatro que sempre teve a dança e o envolvimento do corpo como elemento indispensável à sua pesquisa, assumiu a direção cênica. Thaís e eu assumimos a pesquisa coreográfica e atuação. Thaís, bailarina e coreógrafa, atua no cenário artístico há 27 anos, e há 17 anos pesquisa a integração da obra coreográfica com a cena urbana, trazendo a ação da arte para o momento presente, para o diálogo com o público, arquitetura, sons, iluminação e outros tantos fatores que compõem o ambiente. Eu, com quase 30 anos de trabalho em dança, há 18 venho realizando montagens como proponente e coreógrafo, buscando desafiar a mim mesmo. Cabe relatar de que forma esse núcleo se constituiu, refletindo sobre os entrelaçamentos desses três artistas, buscando pontos em comum na relação empática entre nossos corpos, desejos e afetos.

Conforme relatado na introdução, o desejo de voltar à cena havia ressurgido a partir das duas experiências descritas. Naquele momento, início de 2014, já sabia que não queria estar em cena sozinho nem com muita gente. O vínculo de afeto constituía um pré-requisito para a escolha de quem convidar para o projeto. A primeira a ser convidada foi Thaís, e essa escolha se deu de forma bastante peculiar, conectada ao espaço físico do processo criativo. Os vínculos afetivos atravessam diversas camadas desta pesquisa, incluindo o lugar onde aconteceram os laboratórios de experimentação, as reuniões de produção, os ensaios e a temporada de estreia; que acabou se tornando um ponto muito significativo no mapa de relações. A “Casa Tony” (maneira carinhosa que a chamamos) é o ponto de encontro, o abrigo, o ninho, o sítio desse núcleo.

Em janeiro de 2014, fui à reinaugurada Casa Cultural Tony Petzhold<sup>22</sup> para tratar de assuntos pessoais. A pessoa que iria encontrar ainda não havia chegado e fui recebido pelo secretário da Casa, Felipe Soares, que gentilmente me convidou para um passeio por todas as suas dependências. Nesta antiga casa da Avenida Cristóvão Colombo, 400, já funcionou a Escola de Bailados Clássicos Tony Petzhold

---

<sup>22</sup> Tony Seitz Petzhold (1914-2000) Bailarina, com formação em Ballet Clássico – Técnica Russa. Professora de dança que formou muitos bailarinos da cena portoalegrense. Foi Diretora Técnica e Artística da Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold e Fundadora e Diretora Geral do Ballet Phöenix. (FREIRE, 2002).

(de 1956 a 1987), onde muitos bailarinos começaram sua formação. Em 1981, foi ali fundado o Ballet Phöenix, com direção da Dona Tony e do professor de ballet Walter Arias, que viria a se tornar uma importante companhia de dança nos anos 80 em Porto Alegre. De 1998 a 2003, Thaís Petzhold, neta de Tony, assumiu a direção da Escola, sob o nome de Núcleo Cultural Tony Petzhold (NCTP). De 2004 até o início de 2011, o espaço esteve sob a gestão do Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA). Com a saída do TEPA, o prédio, que pertence à família Petzhold, teria o destino de ser demolido para dar espaço a um novo edifício de salas comerciais.

Em 2012, diante dessa iminente possibilidade, Thaís novamente toma a frente do espaço, juntamente com a bailarina Ana Claudia Pedone. Ambas promovem uma grande reforma, fundando a Casa Cultural Tony Petzhold (CCTP).

Entre os anos de 1999 e 2001, eu ensaiei, apresentei e fiz aulas de dança naquela casa, inclusive com a própria Dona Tony. Durante o passeio, muitas memórias mobilizaram meu corpo. Fui tomado por uma vibração positiva. Como se o espaço me convidasse a frequentá-lo novamente, de forma profissional e não apenas casual. Começava ali um novo vínculo com o lugar, como proponente de uma criação, além de bailarino.

Naquele dia Thaís Petzhold não estava na Casa. Curiosamente, sua ausência me despertou uma vontade de não somente revê-la (somos amigos de longa data), mas também de convidá-la para montarmos um trabalho. Era como se seu espectro, sua energia colocada na reforma e reabertura daquele espaço, estivessem me inspirando. Naquele momento, eu soube que o espetáculo *SeteOito – Impermanências* teria que ser gerado na Casa Cultural Tony Petzhold (CCTP) e não em outro lugar. Naquela visita, se estabelecia uma conexão importante com o espaço, que seria fundamental no processo da criação. Trabalhamos em um lugar que guarda muito da história da dança em Porto Alegre, inclusive da minha própria história artística, coordenado pela neta da fundadora. (Além de todo esse aspecto afetivo, foram facilitadas as questões de logística relacionada a agendamentos de ensaios e apresentações).

Depois de convidar Thaís, que aceitou imediatamente, revelei que tinha o desejo de contar com um diretor de teatro, um artista com o qual nunca havia trabalhado. Desejava incorporar elementos teatrais no trabalho, desafios dramaturgicos, explorando possibilidades cênicas pouco visitadas por nós dois. O primeiro nome foi Marcelo Restori, diretor do Grupo Falos & Stercus de Porto Alegre,

pelo qual tenho grande admiração e amizade. Marcelo gentilmente declinou o convite, alegando estar assoberbado naquele momento. Como todo acontecimento tem sua razão de ser, a recusa por parte do Marcelo acabou por nos levar à pessoa certa: Claudia Sachs.

Mesmo com uma amizade de quase trinta anos, nunca havíamos trabalhado juntos. O convite foi aceito com alegria. O núcleo de criação estava completo. No decorrer dos ensaios, descobrimos que tínhamos esse desejo de compartilhar uma criação. Uma relação afetuosa se estabeleceu muito rápido entre os três, favorecida pela proximidade geracional e pelos momentos semelhantes que nossas vidas estavam passando.

Figura 4  
Nosso sagrado abraço antes de entrar em cena



Fonte: Chassot (2016)

Os ensaios, em muitas oportunidades, acabaram por se configurar como momentos terapêuticos. Ao invés de deixar os problemas pessoais “fora da sala de ensaio”, como muitas vezes é solicitado em processos criativos e pedagógicos, nossas dificuldades se transformaram em material para criação. Não foram poucas as vezes que chegávamos ao ensaio trazendo incômodos de nossas vidas. Falávamos sobre eles, e de certa forma eram processados e acabavam se transformando em material para pesquisa e montagem de cenas.

Nossa relação se estabeleceu em um espaço onde o se abrir para o outro se tornou imprescindível, inclusive para que pudéssemos começar ou dar continuidade aos ensaios. “[...] trazer minha leitura, minha percepção e de alguma forma ser bem acolhido sem precisar ser hostil. Nem sempre concordamos, mas temos a capacidade de acolher e fazer sentido para todo mundo” (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

O espetáculo *SeteOito – Impermanências* foi montado partindo de dois eixos centrais: os ensinamentos do budismo tibetano e nossas memórias e experiências relacionais. Portanto, foi de vital importância abrir espaços de escuta para o que estava acontecendo em nossas vidas durante todo o processo de montagem.

No filme *Gaga – amor pela dança*, (HEYMANN, 2015), documentário sobre o coreógrafo israelense Ohad Naharin, percebe-se que sua obra tem uma relação muito direta com sua história de vida. No espetáculo *Hole* (2013) enquanto ele narra o momento que, ainda criança, teve que deixar o Kibbutz/Israel, é mostrada a cena de um bailarino sentado, de costas, sozinho, enquanto outros bailarinos andam de balanço. O coreógrafo acessa o recurso da memória afetiva em muitos de seus trabalhos, como em um duo com sua companheira, impregnado de impressões sobre seu relacionamento com a bailarina.

No solo *Pas de Pepsi* (1980), que se refere ao vício de sua esposa por *Pepsi-cola*, Naharin admite sua ingenuidade na maneira de inserir drama na dança. Mesmo não explicando o porquê dessa suposta ingenuidade, ao observar criações posteriores, percebe-se a diferença no gesto em cena. Nesse solo existe uma busca pela representatividade com ações bem marcadas, o que não se observa em seus trabalhos mais recentes, cuja energia da ação é incorporada pelos (as) bailarinos (as), através de seus gestos dançados.

Dialogando com essa referência, desenvolvo uma reflexão sobre meu processo de criação, onde constantemente trabalhei com ideias, sensações e experiências de vida como elementos de composição. Percebo que, muitas vezes, recorri à representação de uma emoção ou sentimento em cena, que por ventura eu tenha vivido em algum momento, como caminho para me movimentar e dançar a minha dança. Isso não significa que busco passar mensagens fechadas para o espectador, e sim provocar reflexões e sensações. Trago essa informação pessoal apenas para elucidar meus processos, sem julgamento de valores esse caminho está certo ou errado. Contudo, no geral partimos de alguma motivação para montar

um trabalho artístico, mesmo que a ideia inicial sofra modificações no percorrer de sua trajetória. O que acabou ocorrendo com o *SeteOito*, como retoma Thaís:

Para mim às vezes é difícil entre uma vontade de fazer algo, uma projeção de uma criação. Projetamos uma criação onde as coisas seriam impermanentes, inclusive nesta questão da montagem, como por exemplo: a música. Queríamos que tudo fosse impermanente, que nada se repetisse nunca. Acho que na hora de começar a trabalhar, (uma coisa é projetar, outra é o trabalho em si) quando começamos a pesquisar, a ir para a imersão, começou a vir outras formas de impermanência que era muito mais da cena em relação a mudança drástica de clima de uma cena para outra, e menos a ideia de ficar mudando a ordem delas de um dia para o outro. O que para mim, de uma certa forma faz sentido porque se ficarmos com esse foco da impermanência de um dia para outro, ela estaria muito mais presente para nós que estaríamos mudando de um dia para outro do que para o público, porque esse somente vê uma vez o espetáculo. Então não teria essa experiência que estaria mudando o tempo todo. Para o público a impermanência fica mais clara porque uma cena está o tempo inteiro desconstruindo a outra. Não temos uma sequência de acontecimentos cronológicos de uma coisa atrás da outra, uma narrativa contínua. Não fazia tanto sentido em trocar o tempo todo (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

No início de uma montagem cênica, como em qualquer criação, muitas possibilidades estéticas são plausíveis e possíveis. Quando começamos os ensaios de *SeteOito – Impermanências* tínhamos muitas ideias, muita vontade e um vago caminho que queríamos percorrer. Claudia, Thaís e eu estávamos passando por momentos parecidos em nossas vidas, havíamos recentemente passado por separações amorosas. Esse assunto acabava por vir à tona e, após alguns minutos de conversas, às vezes marcadas por desabafos, existia uma sensação de alívio, combinada com proximidade maior entre nós.

O diretor teatral Peter Brook (2000), ao refletir sobre seu processo criativo, defende que a mente, que possui muitas camadas, necessita de uma luta entre os impulsos submersos em uma zona oculta e a camada mais funcional para, através desse embate, encontrar os caminhos da criação:

A expressão “pensar em voz alta” é repleta de significado; os ensaios começaram a ensinar-me que há um modo de pensar em voz alta com os outros que vai muito além do pensamento isolado. Eu já estava descobrindo no meu trabalho com atores o quão importante é estimulá-los a dividir as suas incertezas e convidá-los a tomar parte no processo das infundáveis mudanças da mente (BROOK, 2000, p. 131).

Nos encontros, os turbilhões de ideias, juntamente com as fricções entre os posicionamentos, podem gerar certo caos. As inquietações, o que incomoda, o que

perturba, vem à tona e, com isso, o corpo pode passar por um processo de catarse emotiva, e todo esse desequilíbrio pode oferecer um caminho possível para a criação. Como considera Brook (2000, p. 132), um caos respeitável: “reconhecido como parte do ritmo universal, firmemente instalado na multiplicidade das camadas desconhecidas da mente”.

A honestidade foi um vetor que pautou nossos encontros, quando isso não acontecia havia um reflexo direto no rendimento do ensaio, o que ocorreu poucas vezes. De forma geral, sem uma combinação prévia, nos permitíamos à escuta do coração, por vezes inquieto, de cada um. Ciane Fernandes usa o termo “(meta) físico” para explicar o que não é palpável, mas que está presente e atuante nos corpos que se relacionam. Sobre esse aspecto Fernandes traz uma resposta de Pina Bausch a um repórter, que perguntou sobre o que havia aprendido de seu mestre Kurt Jooss: “uma certa honestidade” (BAUSCH, *apud* FERNANDES, 2008, p. 7).

Apesar de parecer tecnicamente vago, tal ênfase artística na “honestidade” não significa uma desvalorização da forma, muito pelo contrário. Por isso tenho usado o termo “(meta) físico”, da mesma maneira que optei pela dança-teatro e não pelo teatro-dança. O invisível está no visível, e a transcendência espiritual, na própria técnica. A “honestidade” e a “interiorização” não significam nem um abandono à forma nem um isolamento do mundo exterior, respectivamente. É exatamente através da forma e da interação com a diferença cultural que se aprimoram tais princípios (est) éticos necessariamente não-duais e fronteiriços, numa dramaturgia de contrastes” (FERNANDES, 2008, p. 7).

O papel da “honestidade” e “interiorização”, citado por Fernandes (2008), se referindo ao aprendizado de Pina Bausch com seu professor Kurt Jooss, foi vital em todo nosso processo. Justamente por manifestarmos nossas insatisfações e inquietações, acabávamos por gerar e provocar a energia criativa, a partir desta fricção.

O termo “dramaturgia de contrastes” pode ser relacionado ao processo de ensaios de *SeteOito*. Por ser o proponente e diretor geral do projeto, entendia que, juntamente com a Cláudia, deveria orientar os ensaios, o que em alguns momentos acontecia, assim como em outros a orientação ficava por conta da diretora cênica. Mas não existia um roteiro para cada ensaio. Claudia e eu traçávamos alguns pontos de partida, mas não sabíamos aonde chegaríamos.

O contraste consistia em que tínhamos procedimentos e perspectivas distintas em relação a estes modos de fazer. Com o tempo, essas diferenças acabaram por dialogar, ou seja, algumas propostas que pareciam opostas se tornavam complementares. Um exemplo disso é quando a diretora solicitava para corporificarmos um personagem com características exageradas. Eu colocava muita resistência em executar a tarefa por entender que não dialogava com a proposta. Mas com o tempo entendi que a proposta tinha como fim tirar-nos da zona de conforto que costumamos ter na dança, cujo bailarino busca, em seu gesto, significados subjetivos.

À medida que os ensaios se desenvolveram, percebi que os procedimentos não eram tão conflitantes, apenas desenvolviam abordagens diferentes, mas, ao final, surtiam efeitos em nossos corpos.

A dinâmica dos ensaios se caracterizou assim, por modos distintos de fazer. Cláudia, com formação em teatro, tinha uma preferência por um aquecimento de dinâmica movimentada e intensa, visando um melhor aproveitamento nas improvisações. Thaís prefere uma dinâmica de aquecimento que bebe da Yoga e da Educação Somática, cujo foco é um “aquecimento dos órgãos internos”<sup>23</sup>, aliados a micros e pequenos movimentos para, a partir disso, direcionar-se para movimentos maiores e mais amplos. Quanto a mim, no papel de diretor geral e com experiência nos dois métodos de preparação, buscava a combinação de ambos.

Sempre buscamos uma relação horizontal entre os três criadores do espetáculo (Claudia, Thaís e eu), sem divisões hierárquicas, tomando decisões em comum acordo. Mesmo nas divergências de ideias e procedimentos, procurávamos conversar de maneira a encontrarmos o melhor caminho, priorizando o trabalho. O processo de escuta foi muito presente em nosso encontro, como relata Claudia,

Somos três pessoas que exercitam a escuta. Entendo que o que poderia ser uma dificuldade foi que o Marco veio com uma proposta inicial, como proponente e diretor geral, mas já vem dele mesmo esse jeito de ouvir, de ficar aberto, de mudar. A dificuldade foi com as pessoas intransigentes. Com o iluminador, com a trilha, com a produção, que não tinham a mesma capacidade de escuta (SACHS, 2017, [s.p.]).

---

<sup>23</sup> Termo muito usado nas técnicas somáticas para que o praticante busque a imagem de seus órgãos, no sentido de que o aquecimento corporal tem seu direcionamento de dentro para fora, chegando por fim na epiderme.

Ainda na concepção do projeto, tínhamos a ideia de que os outros profissionais da equipe se envolvessem desde o início da montagem. Por exemplo, desde o início dos ensaios o figurinista traria elementos (tecidos, objetos, roupas, etc.) para também usarmos como fontes inspiradoras da criação. No entanto, tivemos duas trocas de artistas até chegarmos ao Antonio Rabadan<sup>24</sup>.

No início dos ensaios contávamos com Maíra Coelho<sup>25</sup>, que se envolveu em experimentar algumas possibilidades de roupas chegando a colaborar em uma apresentação (relatada no subcapítulo 2.2) do fragmento *Devaneios*, no Bar Ocidente, em 2015. Porém, devido a outros compromissos profissionais, Maíra decidiu não continuar no nosso projeto, o que causou um transtorno de percurso: precisávamos urgentemente encontrar outra pessoa que se afinasse com o nosso processo. Foi um momento difícil porque já estávamos com os ensaios em andamento. Com isso a proposta inicial, de que a concepção do figurino colaborasse com a criação das cenas, foi ficando para trás, tanto pela falta de tempo como pelo escasso orçamento destinado para esse quesito. Mas quis o destino que Rabadan surgisse em nossas vidas.

Em momento algum poderíamos imaginar o quanto essa mudança na equipe acabaria por trazer uma colaboração tão fértil para o espetáculo. Aqui podemos considerar bastante adequado o que Brook afirma sobre decidir os rumos de nossas vidas: “Nós não tomamos decisões, as decisões tomam-se, mas somente se nos houvermos permitido preparar o solo, explorando com paixão todas as opções” (BROOK, 2000, p. 130). Mesmo incomodados com a necessidade de encontrar outra pessoa para criar figurino e cenografia, tínhamos consciência e confiança que encontraríamos a solução.

Quando acordamos a participação do Rabadan, ele foi muito prático e objetivo, deixando claro que o orçamento que tínhamos para o figurino e cenografia era muito baixo. Com essa realidade, ele foi à busca de apoio, o que acabou acontecendo através do curso de design em moda da ESPM, no qual é professor. Obtivemos a doação das peças de uma coleção de roupas, produzida dentro da escola. As peças são todas em estampas xadrez. Com esse material, Rabadan teve apenas que ajustar os figurinos a partir da concepção de cada cena. A dificuldade

---

<sup>24</sup> Mestre em Artes Visuais, designer, produtor de moda, cenógrafo, figurinista e professor do Curso Design de Moda da ESPM, em Porto Alegre.

<sup>25</sup> Bacharelanda em História da Arte – UFRGS, Diretora de Arte, pesquisadora da linguagem de teatro de bonecos, cenografia, figurinos para teatro, dança e cinema de animação.



que encontramos, e ainda lidamos com ela, são algumas peças que ficaram desconfortáveis no nosso corpo, como relata Thaís:

A estampa não me incomoda, o que me incomoda é o desconforto na última cena, que me rala as pernas. Poderia ser uma “pantalona”. Talvez faltou pensar em algumas peças o que ficava bem para cada corpo e suas linhas. A questão de pouca grana limitou muito a possibilidade de confeccionarmos outras peças (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

Figura 5

Ensaio fotográfico para a produção do material de divulgação da temporada de estreia



Fonte: Barreto (2015)

A fotografia ficou a cargo de Luciana Mena Barreto, com quem já havia trabalhado junto no espetáculo *LIMITES*, também contemplado pelo edital do FUMPROARTE (que levamos à cena em 2005, do qual fui proponente, bailarino e assinei a direção geral). Por muito tempo Barreto fotografou trabalhos de dança e teatro. (em 2004, Cibele Sastre e eu estávamos ensaiando na Cia. de Arte<sup>26</sup> e a Lu entrou na sala perguntando se nos importávamos se ela nos fotografasse. Ela estava começando a estudar fotografia e se interessava em registrar trabalhos de dança).

Com esse histórico, que implicava uma relação afetiva, eu não tinha dúvidas que a queria assinando as fotos do *SeteOito*. Mas como o tempo e as pessoas mudam o tempo todo, Barreto e eu tínhamos percepções muito distintas sobre as imagens do espetáculo. Para a divulgação de estreia, ela entendeu que teríamos que realizar um ensaio estilo modelos em um lançamento de uma coleção de moda. A sessão que realizamos foi bastante estressante para mim. Não me senti à vontade e o resultado fotográfico não me agradou. Barreto ainda fotografou três apresentações e depois disso não trabalhamos mais juntos. Sem fazer juízo de valores, nossas concepções e métodos de trabalho não dialogavam mais de

<sup>26</sup> Centro Cultural que abriga um teatro, bar / café e salas de ensaio, localizado no centro da cidade de Porto Alegre.

maneira construtiva. Não encontramos, no *SeteOito*, a afinidade suficiente para desenvolver um trabalho mais aprofundado.

A trilha sonora foi outra área que, na concepção inicial, seria composta em concomitância ao processo de ensaios. Mas eu mesmo, há muito tempo, já tinha desenvolvido um acervo de várias músicas prontas (de outros artistas), que desejava coreografar pelos seus ritmos e também por suas letras. O fato é que a primeira cena a ser montada e apresentada, em duas oportunidades – *Devaneios* – foi montada com base em uma música já pronta. Os ensaios foram se desenrolando, alimentados por músicas que eu e a diretora trazíamos, sendo algumas delas usadas como impulsos para a composição. Driko Oliveira<sup>27</sup>, responsável pela edição e operação da trilha, sempre foi muito disponível em auxiliar a editar as músicas, assim como gravar os áudios para as inserções de divulgação. Mas como é um bailarino que trabalha em vários espetáculos, não dispunha de muito tempo para acompanhar os ensaios de forma mais assídua, além do fato que o cachê destinado para a trilha sonora não contemplava essa demanda de assiduidade. E assim a trilha também encontrou outras formas de fazer-se, diferente do plano inicial. Sobretudo pela mudança de concepção do núcleo criativo ocorrido ao longo da montagem.

Na iluminação, tivemos o desafio da montagem de equipamento. Por ser uma sala de aulas e ensaio, dentro da Casa Tony, muitas adequações tiveram que ser feitas para aportar varas e refletores. Isso nos tomou bastante tempo e preocupação, como diretor geral me envolvi bastante na solução desse assunto. Juntamente com Thaís, tínhamos a proposta de comprar alguns equipamentos para a sala, mas o baixo orçamento não permitiu aquisições, apenas o aluguel de um kit para a temporada. Cristiano Adeli<sup>28</sup> assinou a concepção e operação de luz. Seu trabalho foi prejudicado pela falta de recursos em termos de lâmpadas disponíveis para a montagem da luz. Mas a dificuldade maior que tivemos foi a maneira como o Adeli operava e resolvia os ajustes de luz, necessários em qualquer processo. Parecia que não havia muito interesse em investigar diferentes caminhos para a iluminação. Além do que a diretora Claudia Sachs, que tem a prerrogativa de decidir questões estéticas do espetáculo, teve muita dificuldade de se afinar com a personalidade do nosso iluminador, pelo simples motivo de ele não lograr ter o *timing* das trocas de luz

---

<sup>27</sup> Bailarino, coreógrafo e produtor fonográfico. Responsável pela composição da trilha da cena *Reinos* e também operador de som durante a temporada de estreia.

<sup>28</sup> Iluminador, DJ, operador de áudio e vídeo.

solicitadas pela diretora, aliado ao fato que essa dificuldade não lhe incomodava. Depois da temporada de estreia, Adeli trabalhou em mais duas apresentações, sendo, depois disso, substituído por Carlos Azevedo.

José Benetti<sup>29</sup> assinou a arte gráfica do projeto, e também desenvolveu uma importante colaboração em relação ao entendimento dos ensinamentos budistas. Benetti é estudioso, facilitador e tutor de grupos de estudos vinculados ao CEBB. Sua contribuição se ampliou na observação e comentários ao longo dos ensaios, além de uma sessão de fotos, as quais estão inseridas neste texto.

Na divulgação, decidimos convidar o bailarino Eduardo Severino<sup>30</sup>, que em sua trajetória profissional incorporou a função de produção e divulgação de seus próprios trabalhos. Sendo artista da dança e com experiência em divulgação, entendemos que poderia contribuir para que o espetáculo ganhasse visibilidade. Amizade, aliada à dedicação do Severino ao que faz, foram fatores que influenciaram nossa escolha. Já trabalhamos juntos em muitos espetáculos e performances, além de uma amizade de trinta anos.

O registro de vídeo para vinhetas de divulgação e registro do espetáculo na íntegra ficou a cargo de Natália Utz<sup>31</sup>, sempre profissional, e responsável na produção do spot para TV, assim como no registro em vídeo do espetáculo durante a temporada.

A produção da Lucida Desenvolvimento Cultural, coordenada por Luka Ibarra<sup>32</sup>, sempre foi muito profissional e atenciosa com os detalhes. Desde a produção executiva, confecção do material gráfico, pagamentos e toda a prestação de contas junto ao FUMPROARTE, até um cuidado carinhoso com um espetáculo que se apresentava em uma sala que necessitava ser arrumada cada sessão, devido ao seu uso como espaço de ensaio e aulas durante o dia.

---

<sup>29</sup> Ator, professor de teatro e artista gráfico.

<sup>30</sup> Bailarino, coreógrafo e diretor da Eduardo Severino Cia. de Dança.

<sup>31</sup> Jornalista, fotógrafa e produtora de vídeo. Responsável pela produtora UTZ.

<sup>32</sup> Produtora cultural de shows musicais e especialista de produção em dança.

Figura 6  
Equipe de produção trabalhando na organização da sala, juntamente com a montagem de luz, para a estreia.



Fonte: Fillipin (2015)

Sempre nos sentimos muito bem atendidos pela equipe de produção. No entanto, tivemos conflitos em questões de concepção de produção. O núcleo (Thaís, Cláudia e eu) decidiu que não seria problema se um espectador chegasse depois do início do espetáculo. Entendíamos como um gesto de generosidade e respeito de nossa parte para com aquele que, por alguma razão, se atrasou, mas compareceu. Ibarra entendia que teríamos que ser pedagógicos, no sentido que as pessoas aprenderiam se fossem barradas uma vez, fazendo com que não repetissem mais essa atitude de atraso. Essa situação aconteceu duas vezes, o que me desgostou bastante porque eu já havia solicitado que ninguém fosse barrado. Sempre escolhi pela pedagogia do acolhimento e não da punição.

A criação compartilhada, abordada nessa pesquisa, está vinculada a dinâmicas de retroalimentação de conceitos e percepções de vida, onde o diálogo e a fricção entre ideias divergentes são tratados como elementos de um processo de construção para decisões a serem tomadas, por exemplo. Por outro lado, existem funções definidas na equipe do espetáculo, e o núcleo de criação do *SeteOito* tem a prerrogativa da decisão final sobre todos os assuntos. Como proponente e diretor geral, escuto a todos e faço a devida reflexão a respeito das ponderações, mas tenho a responsabilidade de zelar para que as decisões do núcleo sejam respeitadas.

O que entendo é que, em relação a equipe de produção, tínhamos caminhos e abordagens distintas. O trabalho durante a temporada de estreia foi, no geral,

muito satisfatório. Mas para a continuação da vida do espetáculo, entendemos que o próprio núcleo assumiria a produção executiva, o que ocorreu a partir de então.

Dedico o final desse subcapítulo a relatar a participação de pessoas que oficialmente não se encontravam na equipe, mas que tiveram participações importantíssimas no processo da criação de *SeteOito*. Robson Lima Duarte<sup>33</sup> e Carla Vendramin<sup>34</sup> acompanharam alguns ensaios com valiosíssimos comentários e sugestões sobre as cenas, sobretudo nas questões da movimentação.

A Casa Tony não só nos ofereceu o abrigo do prédio como também a colaboração de seus funcionários Felipe Soares, Betina Carminati e Marcos Devanir dos Santos, que participaram na organização da casa em todos os dias das apresentações, realizando o trabalho de retaguarda tão fundamental para nossa tranquilidade em cena.

Realizamos um espetáculo com apenas dois artistas em cena, mas que envolveu mais de vinte pessoas, em diferentes funções e responsabilidades, com maior ou menor grau de envolvimento, com diferentes valores de cachê. Entre aqueles que participaram com maior frequência de todo o processo e os de menor assiduidade, configurou-se um grupo com diferentes tarefas, mas objetivos comuns.

A pedagoga e arte-educadora Madalena Freire (2005), em seu artigo *O que é um grupo*, baseia-se nos preceitos do psicanalista Pichon-Rivière para discorrer sobre as diferentes configurações na formação de um grupo:

[...] pode-se falar em grupo, quando um conjunto de pessoas movidas por necessidades semelhantes, se reúnem em torno de uma tarefa específica. Em um cumprimento de desenvolvimento das tarefas, deixem de ser um amontoado de indivíduos, para cada um assumir-se enquanto participante de um grupo com objetivo mútuo. Isto significa também que cada participante exercitou sua fala, sua opinião, seu silêncio, defendendo seus pontos de vista. Portanto, descobrindo que, mesmo tendo um objetivo mútuo, cada participante é diferente (FREIRE, 2005, p. 1)

Ao longo do processo do *SeteOito* talvez algumas pessoas não se enxergavam participantes de um grupo, mas eu os sentia me acompanhando com suas energias e ações, mesmo aqueles com menos envolvimento no trabalho. Cada indivíduo já está povoado de outros grupos, energeticamente, fazendo com que nos sentimos acompanhados por pessoas que convivem conosco de forma bastante

---

<sup>33</sup> Bailarino, coreógrafo, ator e professor de Educação Física.

<sup>34</sup> Bailarina, coreógrafa e professora do Curso de Licenciatura em Dança – UFRGS.

constante. Um grupo temporário se constituiu, com diferentes configurações, com suas fricções e acordos.

### 3.2 Experiências no meio do caminho e gestualidade dançante

Figura 7  
Ensaio com prova de figurino.



Fonte: Benetti (2015)

Este subcapítulo trata de procedimentos criativos que escolhemos para a montagem do espetáculo, tanto no que se refere ao trabalho corporal quanto às experimentações paralelas às atividades de ensaios em sala, propriamente dito; que de alguma forma contribuíram para o amadurecimento da proposta, mesmo que não tenham entrado no espetáculo. Além das relatadas na introdução, as seguintes experiências foram importantes no processo criativo, acontecendo em momento extra, mas paralelo ao período de ensaios.

A primeira ocorreu em 30 de dezembro de 2014, no CEBB, dentro do evento “108 horas de Paz”<sup>35</sup>, quando são promovidas apresentações artísticas no período da noite.

A segunda também ocorreu no CEBB, durante o evento “Encontro dos facilitadores e tutores”<sup>36</sup>, no dia 26 de janeiro de 2015. Como a montagem tem o Budismo como uma das fontes de criação, entendi que seria um bom lugar para mostrar fragmentos cênicos que havíamos desenvolvido até então. Em ambos os

<sup>35</sup> Evento organizado no CEBB do Caminho do Meio-Viamão/RS que promove seminário sobre um determinado tema, onde profissionais de diferentes áreas são convidados a palestrar. Sempre ocorrendo nos últimos dias do ano, culminando com a passagem do ano novo.

<sup>36</sup> Evento organizado no CEBB do Caminho do Meio-Viamão/RS que promove o encontro dos facilitadores e tutores de todos os CEBBs do Brasil.

eventos apresentei um solo, porque Thaís ainda não se sentia apropriada da proposta.

Realmente, após a apresentação, percebi que precisava amadurecer a concepção e os rumos do trabalho. Nos ensaios focávamos em laboratórios de improvisação, sem nos preocuparmos com a montagem das cenas. Apresentei um solo inspirado na metáfora relatada pelo Lama, transcrita no Anexo B, com o objetivo de buscar a participação do público de uma maneira semelhante ao que eu havia proposto anteriormente. Comecei narrando uma parte da metáfora, perguntando como seriam os sons daquela história. Como não houve manifestação por parte do público, executei o plano “B”, com uma trilha pré-estabelecida.

Em ambas as apresentações, percebi que a proposta de dançar com os sons do público não era o mais importante, e sim como os espectadores se afetavam e me afetavam em relação ao que eu estava propondo.

A terceira experiência ocorreu na “Maratona da Dança”, promovido pelo Centro Municipal de Dança, da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, no Auditório Araújo Vianna, no dia 29 de março de 2015. Esse evento reunia o maior número de estilos de dança, com a participação de escolas, grupos e artistas independentes. Isso cooperou com uma audiência bastante diversificada. Foi a primeira participação da Thaís. O convite era para apresentar quatro minutos, naquele momento totalmente insuficiente para mostrarmos algo do trabalho. Sugerí que ficássemos parados, de pé, na posição de prontidão, disponíveis, inspirados no estado denominado de *pequena dança*<sup>37</sup> pelo bailarino canadense Steve Paxton<sup>38</sup>. O fato de ficar em pé, parado, por quatro minutos, diante de uma plateia de aproximadamente quatro mil pessoas parecia estranho. Mas queríamos e precisávamos nos desafiar, portanto a ocasião seria uma boa oportunidade para entendermos em que ponto nos encontrávamos na pesquisa.

O fato de nos dispormos a simplesmente ficarmos no palco, de pé, sem nenhum deslocamento, em um evento onde a plateia comparece com a expectativa de ver muito movimento, acarretou uma experiência bastante enriquecedora.

---

<sup>37</sup> “A pequena dança (‘The small dance’) é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (PAXTON, S. *apud* GIL, 2005, p. 109).

<sup>38</sup> Steve Paxton foi um dos criadores do “Contato Improvisação”, no início dos anos 1970, uma nova forma de dança que utiliza as leis físicas de fricção, momentum, gravidade e inércia para explorar a relação entre dois bailarinos (NEDER, 2010).

Naquele momento, sentíamos nitidamente, em nossos corpos, sensações e afetações vindas do público. Os comentários dos espectadores, ouvidos pela mãe da Thaís e pela própria Claudia Sachs, que assistiam no meio da plateia, foram dos mais variados, com alguns gostando, outros não entendendo nada, assim como houve os que aplaudiam pela ousadia da proposta naquele contexto.

As outras três experiências ocorreram com a apresentação da mesma cena, que chamamos de “Devaneios” (descrita no subcapítulo 3.3), que acabou sendo a primeira a ser definida no espetáculo. Uma apresentação foi na Sala 209, da Usina do Gasômetro, dentro das comemorações do Dia Internacional da Dança, no dia 29 de abril de 2015. Depois apresentamos dentro do evento “Bob Pop Show”, no Bar Ocidente, em 22 de maio de 2015. E por fim, a terceira foi na Mostra de trabalhos no Festival Dançapontocom, organizado pela Secretaria da Cultura de Porto Alegre. A experiência de ter colocado esse bloco na cena nos nutriu de estímulos provenientes da plateia para usarmos como material de discussão em ensaios.

As seis experiências têm em comum propostas que buscam articular dinâmicas relacionais, não só com o espectador como também entre os artistas criadores. Essas apresentações, sobretudo as quatro últimas, serviram para que começássemos a nos reconhecer como comunidade criadora. Até então, só havíamos criado nos ensaios.

A partir destas apresentações tivemos um novo referencial em relação ao que estávamos pesquisando. Tínhamos um parâmetro da experiência de estar diante do espectador, quando a criação cênica completa seu ciclo. A relação com o espectador é sempre um encontro imprevisível, cuja afetação é uma via de mão dupla em constante mutação. A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2014) argumenta que a apresentação cênica é regulada por um *ciclo de retroalimentação auto-referencial*, o que acontece no espaço-tempo compartilhado da cena reverbera tanto nos espectadores como nos atores, num processo vivo de inter-relação, aberto e imprevisível. Nosso “ciclo de retroalimentação auto-referencial” começava a ter forma.

Façam o que façam os atores, seus atos têm efeitos nos espectadores, e façam o que façam esses seus atos terão igualmente efeitos nos atores e no resto dos espectadores. Neste sentido se pode afirmar que a apresentação cênica se produz e se regula por meio de um ciclo de retroalimentação auto-referencial e em constante mudança. Daí que seu



percurso não seja totalmente planejado nem previsível. (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 78)<sup>39</sup>.

Após essas apresentações levamos esse auto-referencial para os ensaios. O efeito causado mutuamente entre bailarinos e espectador foi agregado por nossos corpos e levados para a continuidade do processo de montagem do resto do espetáculo. Ganhamos amadurecimento por meio do ciclo de retroalimentação produzido pelos encontros com o público.

No que se refere à corporeidade da montagem, desenvolvemos material através de métodos bastante variados, mesclando técnicas teatrais<sup>40</sup> de improvisação, com foco na ocupação de espaços e jogos relacionais, juntamente com algumas técnicas corporais como *release technique*<sup>41</sup>, *contato improvisação* e *yoga kundalini*<sup>42</sup>. Através destes procedimentos diversos, articulamos o que chamamos *gesto decupado*, ou seja, o gesto do cotidiano trabalhado, estudado e (re) significado pelo bailarino. Essa (re) significação do gesto encontra argumento no que a professora Isabelle Launay (2013), referindo-se ao filósofo Michel Bernard, fala sobre a “corporeidade dançante”, quando defende que a análise em dança seja desenvolvida a partir da experiência do bailarino e não imposta de fora, compondo, a partir desse princípio, mecanismos e processos de escrita coreográfica.

Isabelle Launay traz a noção de *operações polissensoriais*, criado por Bernard, para definir a organização estética da dança, entendida como “fábrica do sensível”. Essas operações estão relacionadas com o universo da sensação e da percepção, definidas como *tonalidades estéticas*: “uma musicalidade que ultrapassa a categoria comum da música, uma teatralidade, uma plasticidade que ultrapassam o teatro e as artes plásticas, e ainda uma “dancidade”, que ultrapassa a categoria dança” (LAUNAY, 2013, p. 103). Bernard propõe um trabalho nômade entre os diversos sentidos – ligados uns aos outros – colocando a corporeidade dançante como lugar ideal para pensar o trabalho da percepção em arte, tanto do ponto de vista do artista quanto do espectador. As diferentes maneiras de manifestação da

---

<sup>39</sup> Tradução do autor

<sup>40</sup> Algumas práticas estão descritas no anexo G. Todas elaboradas pela diretora Cláudia Sachs.

<sup>41</sup> Prática de movimentos que foca na respiração, alinhamento do esqueleto, articulações, relaxamento muscular e exploração da gravidade para deslocar-se no espaço.

<sup>42</sup> Ciência milenar que busca a arte de lidar com a expansão da consciência, acordando e fazendo subir a energia Kundalini pelo canal da espinha vertebral, atravessando e ativando os centros de energias, denominados chakras. Disponível em: <<http://www.kundaliniyoga.com.br/site/kundalini-yoga/>>.

expressividade têm um prolongamento a partir da ideia de *scanning inconscient*, de Anton Ehrenzweig<sup>43</sup>, enfatizando a dinâmica de projeção e de ficção presentes no imaginário de cada sensação.

O gesto tem a mescla das sensações e impressões que, com suas diferentes expressividades, encontram as várias camadas sobrepostas em um corpo múltiplo, carregado de memórias, afetos, experiências do real e do aqui e agora. A dança que está entre o gesto e o movimento. Launay trata desse assunto, definindo a diferença entre ambos:

A história das palavras nos mostra que o gesto é um movimento ao qual se acrescenta alguma coisa – um sentido, uma função, uma conotação, um estado psicológico, uma intenção. Em compensação, o movimento permanece marcado por uma neutralidade (esse será o nosso pressuposto). É que Trisha Brown definiu ‘o movimento puro como um movimento sem outra conotação, nem funcional nem pantomímica (...), que não tem outro sentido além de si mesmo’, como uma atividade pura.” (LAUNAY, 1990, p. 275).

Poderíamos dizer que o gesto é próprio do humano e de seu contexto, dando sentido ao próprio movimento: “este contexto está tanto em nós quanto fora de nós, o gesto é o fruto de uma relação sempre em transformação entre um sujeito e seu ambiente” (LAUNAY, 2013, p. 106). Essa contextualização do gesto poderia também ser vinculada às sensações e percepções que o corpo absorve ao longo de suas experiências.

A criação de *SeteOito – Impermanências*, parte do arcabouço de experiências vividas e absorvidas por nossos corpos, em diálogo com técnicas de improvisação teatral e de dança – principalmente dos estudos somáticos. Esses diálogos levaram ao que Launay chama de *gesto decupado*, o corpo revisado. Não um produto pronto e sim um sistema cuja expressividade está ligada à atitude e postura organizadas em um modo de sentir e de perceber particulares (LAUNAY, 2013). Dentro deste sistema existe margem para o inusitado e o espontâneo, mesmo que estes estejam contextualizados e inseridos em uma determinada situação.

A oposição gesto/movimento na dança ‘moderna’ é significativa de uma nova concepção do corpo que dança (cujas origens ainda permanecem por descobrir). Na busca do movimento ‘puro’, o corpo inteiro deve pensar-se

<sup>43</sup> Anton Ehrenzweig (1908 – 1966) Professor de Educação Artística no Goldsmith College, University of London. “Toda a estrutura artística é essencialmente ‘polifônica’: não evolui segundo uma única só linha de pensamento, mas em várias vertentes sobrepostas ao mesmo tempo. Desta forma, a criatividade requer um tipo difuso e disperso de atenção que contradiz os nossos hábitos normais e lógicos de pensamento” (*The Hidden Order of Art*. Frogmore. St Albans: Paladin, 1973. p. 14).

desde então como um sinal hieroglífico, como signo-processo inseparável de seu movimento. Mas para dar um sentido mais puro aos gestos da tribo, pode-se evitar dessa matéria gestual para trabalhar e poetizar? (LAUNAY, 1990, p. 287).

O gesto dançado enfatiza a construção do sensível, quando falamos de gesto falamos de relações, desejo, com uma carga do inconsciente e do consciente de negociação perceptiva. Quando nos colocamos em uma determinada postura ficamos preparados, disponíveis para um tipo de gesto. Launay fala da plasticidade do nosso sistema perceptivo, no qual necessitamos reconfigurar em um único segundo a nossa percepção, acomodando nossa verticalidade e nosso estado tônico ficando, assim, em prontidão para qualquer movimento. A posição de pé, sobre as duas pernas, com as mãos ao longo do corpo e olhar para o horizonte, deixando o corpo disponível para movimentar-se para qualquer lado.

Durante todo o período de ensaios trabalhamos muito o estado da aparente imobilidade do corpo, algo como um estado de escuta e disponibilidade corporal para mover-se para qualquer direção, mas ao mesmo tempo, o movimento se torna algo muito caro. Simplesmente estar de pé, com os poros abertos, corpo relaxado, com tónus, disponível para qualquer estímulo. É o que o professor Hubert Godard chama de pré-movimento: “[...] atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé.” (GODARD, 1995, p. 13). É o momento que vamos produzir o que Godard denomina de “carga expressiva”, quando todos os movimentos e gestos estão ali, possíveis de acontecer.

Mesmo em um trabalho previamente coreografado, sempre pode existir um espaço para o imprevisível, para o que acontece na relação cinestésica entre bailarino e espectador, a cada apresentação. Esse encontro é específico do momento e sempre terá sua influência no desenrolar da apresentação. Poderíamos aqui relacionar o aspecto sutil e aspecto secreto abordado pelo budismo tibetano, quando o inexplicável e não palpável acontece em termos de empatia com o outro. Ambos aspectos (o secreto e o sutil) na perspectiva dos ensinamentos do budismo reside no que não pode ser dito, não pode ser visto ou escutado, mas que existe, está presente: haverá palavras que possam definir a relação cinestésica entre pessoas?

O termo “pequena dança”, de Steve Paxton, pode ter uma relação similar ao que Godard chama de pré-movimento: movimentos muito pequenos, internos, um estado de alerta, de sensações, estar de pé, com todos os sensores abertos e disponíveis para ir, ou fazer, para qualquer direção ou ação. “Steve Paxton considera a pequena dança a fonte primeira de todo movimento humano, uma vez que é ela que nos sustenta quando estamos de pé” (GIL, 2005, p. 109).

Nossa postura e estado interno organizacional incidem em nosso estado emocional e afetivo, provocando influência nos gestos que criamos. Em uma concepção holística do movimento dançante, Launay (2013, p. 105) afirma “que corpo, pensamento, afetos e emoções são indissociáveis”. É o estado somático do corpo que nos interessa na abordagem do gesto dançante. Juntamente com essa visão holística do corpo dançante, nos mobiliza às infinitas combinações possíveis quando há mais corpos em jogo, ou seja, quando uma criação cênica se potencializa na relação bailarino/espectador, no atravessamento dos encontros e suas possibilidades relacionais e empáticas.

A dança, como arte que compõe gestos e movimentos, dialoga com as subjetividades, estabelecendo espaços de possibilidades com o público de forma que esse possa também dançar com seus próprios repertórios de emoções e afetos; agenciando experiências individuais dentro de um convívio coletivo, composto tanto pelas relações entre os próprios espectadores, como entre bailarinos-espectadores e bailarinos-bailarinos. Godard, mencionando Trisha Brown, se refere a “terra incógnita” quando o bailarino e espectador embarcam juntos em espaços sensíveis a serem descobertos. “Trisha Brown considera que o dançarino deve se deixar tocar por seu próprio gesto, tocando assim o espectador” (GODARD, 1995, p. 29).

Durante os ensaios, adotamos diferentes procedimentos de criação, buscando o equilíbrio na montagem de cada cena. Cláudia propunha improvisações a partir de emoções e sensações vivenciadas desde a manhã do próprio dia de ensaio. Em alguns momentos, inclusive narrávamos o que havia acontecido desde o momento que havíamos acordado. Outros exercícios eram baseados em possíveis sentimentos que se passavam conosco naquele exato momento. Precisávamos criar fatos entre nós para que a improvisação prosseguisse, usando diferentes espaços da Casa Cultural, assim como objetos que encontrávamos ou nos eram oferecidos pela própria diretora.

Esses dois exemplos de exercícios, assim como outros, que foram repetidos algumas vezes, evocaram tons e memórias em nossos corpos, provocando uma identidade compartilhada em nossos gestos. Gestos que carregam memórias de situações vividas nos ensaios ou vividas na realidade de cada um de nós. Também exercitávamos um estado corporal inicial: de pé, braços ao longo do corpo, olhando ao horizonte, definido por Godard como pré-movimento ou, como intitulou Paxton, a pequena dança. Esse estado nos servia também como aquecimento para dar início a qualquer improvisação proposta.

Cabe aqui finalizar relatando uma prática realizada pela diretora durante o período da montagem do *SeteOito*, intitulada de “Dinâmica das Emoções”. A partir de algumas leituras no livro *Meditando a vida*, de Padma Samten, Cláudia Sachs selecionou algumas das “emoções perturbadoras”:

Trabalhamos a raiva, o medo, a preguiça, o desejo/apego, a inveja, o orgulho e a vaidade. A diretora foi propondo cada uma das emoções estimulando os bailarinos-atores a encontrarem a postura característica de tal emoção, assim como a dinâmica de movimentos que surgem dela. Estimulava também que os bailarinos se relacionassem, se olhassem e permitissem surgir situações e jogo a partir disso. Essas posturas não são definitivas, não são impostas, mas verifica-se que há muitos modos de se mover que é consenso. O medo, por exemplo, normalmente sugere um corpo ensimesmado, curvo para dentro, o olhar mais baixo, com tensão nos ombros, provocando um jogo de aversão, de retração, de desconfiança. Já o orgulho aparece com um corpo altivo, muito ereto, que olha de cima para baixo, que esnoba, desdenha, intimida o outro. E assim por diante. Essa proposta também é inspirada em práticas de improvisação realizadas na escola de Lecoq, que enfatiza o jogo por meio do corpo, de posturas e de dinâmicas de movimento (mais rápido, mais lento, mais lânguido, mais tenso, mais leve, etc) (SACHS, 2017, [s.p.]).

Esse trabalho resultou em várias situações que mais tarde compuseram a cena dos *Reinos*, relatada no subcapítulo 3.3, na qual os seres passam por essas emoções.

Com essa prática, agregada as outras relatadas no anexo G, em combinação com as pesquisas corporais da Thaís Petzhold e as minhas, construímos a dramaturgia do *SeteOito – Impermanências*, com sua gestualidade atravessada por três corpos com suas memórias e repertórios próprios.

### 3.3 Mapa das Cenas: composição e dramaturgia

Figura 8  
Anotações do caderno de ensaios de Cláudia Sachs



Fonte: Fillipin (2015)

Antes de abordarmos a construção de cada cena convém iniciar esse subcapítulo buscando explicar o entendimento de composição e dramaturgia, aplicados nesse trabalho.

A professora de história da dança e crítica de arte Laurence Louppe define composição como a investigação de uma escrita da dança, cujas tensões, que trabalham no corpo, são organizadas como um espaço que se torna o próprio campo de energia, com suas contradições e reunião de dinâmicas: “O ato de compor (*componere*, dispor em conjunto), por seu lado, espacializa a organização da arte segundo um plano mais arquitetural e lógico” (LOUPPE, 2012, p. 221).

A composição em uma criação cênica pode partir de um exercício de invenção pessoal com a exploração de gestos e movimentos, caso frequente em *SeteOito – Impermanências*, onde as coreografias dos solos foram criadas pelo bailarino e pela bailarina. Nas cenas que envolviam os dois, a criação foi compartilhada. Compúnhamos partindo das diferentes matérias ou situações que trazíamos para nossos encontros.

Acordando com o que Louppe argumenta, podemos propor que composição não é, necessariamente, a soma das partes, [...] o todo de uma composição reside no que, a cada momento e em cada articulação, trabalha e perturba o

conjunto. Por outras palavras, a composição começa pela “invenção” do movimento e das modalidades qualitativas da sua relação com o espaço e com o tempo, prosseguindo até uma construção completa elaborada a partir destas mesmas modalidades. (LOUPPE, 2012, p. 224-225).

As “modalidades qualitativas” formam uma qualidade poética, levando-se em conta que a composição poderá ser reinventada a cada momento. Justamente por envolver expansão e sensibilidade cinesférica, através do estado do corpo, criando uma qualidade de ressonância que irá tecer o texto coreográfico (LOUPPE, 2012).

A composição, com essa característica, tende a ganhar densidade, onde as linhas de forças ou de tensão formam uma gama de engrenagens que acabam por se constituir na poética própria da criação. São esses corpos que formarão uma rede de entrecruzamentos energéticos, com suas memórias e desejos específicas.

A composição coreográfica, em *SeteOito – Impermanências*, consiste na exploração do gesto dançante<sup>44</sup> de cada cena, assim como as coreografias criadas pelos bailarinos, com a orientação e proposições da diretora, combinadas com os diferentes jogos de improvisação. Para os bailarinos envolvidos nesta criação, poderíamos utilizar o termo *bailarino produtor* que Louppe utiliza para dança contemporânea que tem, em sua formação, a experiência da composição:

Sem essa aprendizagem de um “corpo produtor”, a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior de sua poética. [...] Um bailarino produtor é ainda aquele que pode propor verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-o a esse ponto recuado no qual, com frequência, melhor se descobre a si próprio. (LOUPPE, 2012, p. 227).

A composição no *SeteOito* teve sua marca atravessado pelos três artistas do núcleo de criação, com isso a diretora trouxe muito de seu repertório de procedimentos. Essas práticas estão listadas no anexo G, mas podemos destacar aqui uma delas que nos foi muito proveitosa.

Trabalhamos a noção de “contágio” advinda da proposta dos *Viewpoints* de Anne Bogart<sup>45</sup>. Nela, o bailarino-ator procura manter a visão panorâmica, de modo a perceber todo o seu entorno e, especialmente, seu parceiro de cena. Assim, trabalhamos diferentes ritmos, mudanças de níveis e de gestual. A ideia é de que tão logo alguém modifique algo em seu movimento ou gesto, o outro seja imediatamente contagiado e acompanhe a mudança.

<sup>44</sup> Termo tratado no subcapítulo 3.2

<sup>45</sup> BOGART, Anne. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

O contágio deve acontecer de modo tão instantâneo que a pessoa que está assistindo de fora nem perceba quem propôs a mudança. Essa prática ativa a atenção, a percepção cinética, a sintonia entre os parceiros de cena, a oportunidade de fazer movimentos que normalmente não faria, possibilitando o alargamento de seus modos de fazer. Assim como trabalhamos essa noção de contágio “de acordo” com o outro, experimentamos o oposto, ou seja, o ator deve estar sempre em desacordo com o outro. Aqui, entramos numa outra lógica de movimento e de organização mental, pois a tendência a imitar parece ser mais natural do que a de contrariar (SACHS, 2017, [s.p.]).

O termo dramaturgia é historicamente associado ao meio teatral. A professora do Curso de Comunicação nas Artes do Corpo – PUC/SP e dramaturgista Rosa Hércules (2004) tem se debruçado sobre o tema, na busca de estabelecer os parâmetros de uma dramaturgia da dança, que tem sido expandida desde o final dos anos 80 para além dos limites da prática teatral. A partir do significado da palavra *drama*, que se origina do grego *drao* = agir, a autora argumenta que a construção dramática ocorre pelo movimento – mover é agir. Mas esse movimento que age - o gesto dançado - não está carregado de representatividade, pois a dança não costuma representar, não encena, ela simplesmente está. O corpo dançante é repleto de sentidos subjetivos traduzidos em movimentos decupados das experiências desse próprio corpo como inventor dele mesmo e dos ambientes que habita, remetendo às diferentes impressões e sensações daqueles que o assiste. “A dramaturgia da dança diz respeito ao entendimento, organização e formalização de um processo de implementação de um pensamento no movimento, construído na singularidade da experiência” (HÉRCULES, 2004, p. 109).

O corpo fala como corpo, como fenômeno, como testemunho de mortalidade. Sem nenhum movimento aparente, o corpo fala. As inquietações, com suas diferentes intensidades, carregam diferentes sentidos, através de seus gestos e movimentos dançados.

Durante o processo do *SeteOito*, pensávamos em convidar o público para intervir em diversos momentos do espetáculo, agindo na própria construção do roteiro. Um trabalho de colaboração, em que artistas e espectadores teceriam juntos organização dramaturgical do espetáculo.

A participação do público se daria na escolha das combinações entre coreografias, trilhas sonoras, figurinos, objetos cênicos, textos, duração, etc. Um manual de instruções, ou guia de orientações, distribuído antes do início do espetáculo, ajudaria o espectador a entender as ações que poderia realizar em cada



momento<sup>46</sup>. Desejávamos ter a possibilidade da ordem de apresentação das cenas alterada, de acordo com as escolhas do público. Por muito tempo, durante os ensaios, essa proposta pulsou em nossas mentes, enquanto montávamos as cenas.

A diretora montou uma proposta de manual, que segue abaixo:

- a) você pode sentar nas almofadas;
- b) deixe-se contagiar. Se tiver vontade, solte a voz;
- c) faça ruídos;
- d) siga o desenho do giz;
- e) mova sua cadeira;
- f) ique de pé quando quiser;
- g) use o objeto que estiver sobre sua cadeira – e devolva na hora de ir embora;
- h) no escuro, use sua lanterna para ver e para mostrar para os outros.

No entanto, esta ideia foi aos poucos sendo deixada de lado, perdendo sentido pelos próprios caminhos do processo – que pode ser entendido como um organismo que pulsa, respira, se movimenta e nos leva a lugares não imaginados. Quando concluímos a montagem das cenas e começamos a ensaiar em uma determinada ordem, entendemos que esta ordem fazia muito sentido. Não conseguíamos encontrar os caminhos por onde o público participaria. Talvez tivéssemos que arriscar nesse aspecto, mas parecia que o material criado não se oferecia a este tipo de interação participativa; a ideia inicial, agora encarnada, nos levou a outros caminhos. É importante escutar o processo e a criação que vai sendo gerada. A participação do público se daria pela sua fruição, empatia cinestésica e diferentes relações que se estabeleceriam no entre. Elaboramos alguns esquemas para entender como se daria a participação do espectador, como os que seguem:

---

<sup>46</sup> A ideia é a compreensão da importância da presença de cada um, sendo revelada tanto em suas ações como em sua simples presença afirmando a responsabilidade do espectador na construção do momento presente (texto extraído da justificativa do projeto que concorreu e foi contemplado no edital de 2014 do FUMPROARTE-SMC/POA).

Figura 9  
Rascunho com as diferentes possibilidades de roteiro, caso optássemos pela interferência do público



Fonte: Fillipin (2015)

Figura 10  
Outro esquema de possibilidades de roteiro



Fonte: Sachs (2015)

As cenas do espetáculo, que também chamávamos de blocos, foram construídas através de procedimentos diversos, de acordo com a demanda de cada uma. O espaço foi um elemento fundamental, como indicado no capítulo anterior. Depois de algumas experiências pela Casa, decidimos nos concentrar na sala grande de apresentações. Essa sala mede aproximadamente 10m x 6 m, dos quais a metade se destinava para a cena e a outra para o público que sentava em cadeiras e almofadas colocadas no chão, em uma disposição de semicírculo. No final da sala, no lado oposto da entrada do público, em um nível mais alto, se encontra o palco onde dançamos a cena 6, denominada “Devaneios”.

Figura 11  
Disposição da sala onde ocorreu a temporada de estreia



Crédito: Fillipin (2015)

A cenografia consiste em dois cabideiros de roupas, duas cadeiras com capas brancas, um espelho retangular e um baú de 1,0mX0, 5mX0,4m. Todas as peças são brancas.

Figura 12  
Elementos cênicos usados no espetáculo



Fonte: Benetti (2015)

O roteiro a seguir define uma espécie de mapa das cenas da montagem, acompanhadas por reflexões a respeito do seu processo de criação.

1- *Recepção ao público* – até praticamente a estreia não sabíamos como seria o início. Montamos as cenas, cuja proposta inicial poderia ter diferentes sequências, segundo a interferência do público. Isso nos fez demorar em decidirmos o início porque não encontramos o modo de fazer, o que acabou perdendo o sentido para nós. Não era tão necessário para o público escolher e sim o corte forte de uma cena para outra. Com a proximidade da estreia, entendemos que não daria tempo para trabalharmos essas mudanças. Talvez isso fosse trabalhado ao longo da temporada se decidíssemos pela sua necessidade, fato que nunca ocorreu. Simplesmente entendemos que o espetáculo funcionou na formatação da estreia.

Após resolvermos por manter uma sequência permanente, sem a interferência do público nas suas sequências, decidimos começar simplesmente sentados no baú, Thaís e eu, olhando o público entrando, buscando seus lugares para sentar, em um clima receptivo, descontraído, com nossos corpos aparentemente relaxados. A proposta era criar uma atmosfera de acolhimento que favorecesse a conexão empática com cada espectador. Mesmo que isso não oferecesse garantia de que tipo de conexão pudesse acontecer, sobretudo porque cada espectador vai a um espetáculo com um tipo de expectativa, um humor, etc.

Costumávamos observar praticamente cada um que entrava na sala, as vezes comentávamos, entre nós, sobre a característica de algum espectador. Isso, de certa forma, fazia com que nos sentíssemos mais próximos dessas pessoas. Como se carregássemos seu espectro e energia durante o espetáculo. Na temporada de

estreia fizemos oito apresentações em quatro fins-de-semana seguidos. Isso fez com que o espetáculo ganhasse ritmo. Com essa proposta de início percebemos que era uma maneira particular nossa de convidar cada espectador a nos acompanhar e durante todo o decorrer da apresentação. Esse aspecto servia como nossa motivação no sentido de sentir e se conectar com a presença de cada um, sentindo o espectador sempre junto em cada movimento nosso.

Talvez a única cena que ficou desse desejo com a interação mais direta com o público foi esse início que tem uma verdade de estabelecer um contato. No fundo o início é uma síntese de todo um processo que passamos. E toda uma busca de como aproximar o espectador do espetáculo, como aproximá-lo e essa foi a forma que conseguimos com esse início. De uma maneira despretensiosa (SACHS, 2017, [s.p.]).

Com o decorrer das apresentações, fui compreendendo a importância desse momento. Eu acabava dançando com a fotografia imaginária daquelas pessoas presentes na apresentação. Como relata Thaís:

Parece que sou um piloto de avião e o público é o passageiro que está chegando, entrando no avião. E o piloto está vendo todos os passageiros que ele vai ter que zarpar voo com eles. Voar e aterrissar em outro lugar. Estamos com o avião, com essas pessoas e estamos indo junto com elas. Essa é a sensação que tenho. É uma responsabilidade de levar o avião a seu destino que é o final do espetáculo (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

A cena cumpria um papel de início de um ciclo, que se completaria com a última cena. Inclusive a trilha, que já está tocando quando os espectadores estão entrando, é a mesma música da cena final. A diferença é que a versão dessa cena é apenas instrumental, diferentemente da última cena que tem letra. A música se chama *Yellow Light*, da banda islandesa Of Monsters and Men. A iluminação se caracterizou com uma luz não muito forte, com a luz, propiciando com que o público pudesse enxergar os lugares onde sentar, nos enxergar, assim como nós pudéssemos enxergá-los.

Figura 13  
Início do espetáculo, quando os bailarinos Thaís Petzhold e Marco Fillipin recebem o público que está entrando



Fonte: Chassot (2016)

[...] conseguimos fazer da forma mais simples possível, depois de todas as possibilidades que levantamos. Mais humana possível, mais direta possível, olhamos para as pessoas e carregamos elas. Acho muito fantástico esse início (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

2- *Reinos* – essa cena foi trabalhada a partir da inspiração em uma metáfora usada por Lama Samten (2001) para explicar a diferença de comportamento, diante de uma mesma situação, de seres que se encontram em reinos distintos<sup>47</sup>. Como vimos no capítulo 2.3, o Budismo Tibetano define seis reinos pelos quais os seres humanos transitam. A proposta da cena foi mostrar um pouco da luta que travamos por algo determinado, cujo apego poderia nos tornar violentos. Usamos um figurino, inspirado no texto da metáfora, constituído de uma blusa com capuz e mangas que contêm canos com flutuadores de piscina. Essa roupa deixa nossos corpos deformados, os braços duros e alongados, trazendo a referência dos braços longos dos seres dos dois reinos, sentados à mesa farta sem poder comer, conforme a metáfora budista. Nossos corpos se curvam, tomando formas corcundas, monstruosas quando soltamos grunhidos e gritos que remetem ao sofrimento. A cena finaliza com uma briga pelas almofadas brancas, como se elas fossem um objeto de desejo. Depois de disputarmos, o clima se transforma ao nos darmos conta de que um pode alimentar o outro, fazendo referência à metáfora inspiradora dessa cena. Acabamos por soltá-las e um tira a blusa (com capuz) do outro com nossos corpos adquirindo uma postura mais ereta, descontraída e

<sup>47</sup> A citação da metáfora se encontra no anexo B.

satisfeita. Como se tivéssemos nos libertado de algo agonizante, de amarras, nos liberando de obstáculos. A trilha sonora, composta por Driko Oliveira depois da cena pronta, que até então era marcada com um clima de medo com vozes cantando opera, muda para um tango inicial transformando-se em um samba, ritmos com os quais dançamos. A iluminação dessa cena acompanha o clima sombrio, começando com pouca luz, praticamente uma contra-luz<sup>48</sup>, além de lanternas que são manipuladas pelo próprio iluminador e pela diretora.

Figura 14  
*Reinos*



Fonte: Chassot (2016)

O processo de montagem se deu através da leitura da metáfora mencionada, agregada a exercícios de improvisação propostos pela diretora, que colocava uma mesa no meio da sala e nos provocava a buscarmos estados corporais que nos remetesse a seres estranhos, monstruosos e hostis. Durante todo o processo, a diretora trouxe diferentes músicas para marcar o clima da proposta. Depois da cena praticamente pronta, chamamos o Driko Oliveira para que ele compusesse a trilha, baseada na proposta da cena.

3. *Parede* – a bailarina Thaís Petzhold se debate contra a parede, se joga, que aos poucos aumenta de intensidade, cuja corrida em direção a parede se faz necessária para que ela possa alcançar uma altura maior, na busca de escalar a parede, o que dá mais força para a cena. Como relata Thaís:

<sup>48</sup> contra-luz: se refere aos refletores colocados nas varas (suportes) que se localizam atrás da cena, iluminando as costas do artista na cena. Luz que ilumina a cena na direção do fundo para frente.

[...] tive que entender a preparação no meu corpo para fazer a cena da parede. É na prática que geramos o corpo necessário. No início machuquei o joelho, a mão com a parede. Tive que desenvolver uma técnica específica para a parede que é só no surgimento do trabalho que vai surgir isso. É fazendo, machucando, caindo. [...] Esse negócio da parede faz tempo que me atiro em parede (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

Essa cena se encerra com a exaustão da bailarina, caindo no chão. Enquanto isso eu a observo, guardo as almofadas e blusas encapuzadas. Depois troco de calça, me preparando para a cena seguinte. A iluminação consiste em um corredor que também ilumina a parede. Assim toda a trajetória da Thaís pode ser acompanhada. Na trilha sonora é composta apenas pelo som das corridas e do encontro do corpo da Thaís com a parede e por final, com o chão.

Figura 15  
*Parede*



Fonte: Chassot (2016)

4. *Morte* – Com Thaís caída no chão, danço, com movimentos que remetem à rituais de cura e da prostração<sup>49</sup> chegando até a bailarina para ajudá-la em uma espécie de ritual de passagem. O duo acontece todo no chão, com Thaís mantendo um estado de desacordada. Finalizo retirando suas calças, me afasto, caminhando de costas e sentando no baú, ao fundo. A bailarina sobe por uma escada de madeira, localizada junto à parede e ao palco, no fundo oposto ao baú, deslizando seu corpo pelos degraus, terminando sentada no topo da escada. A diretora queria muito falar da morte, do desfalecer: “Na morte tu te despe de tudo, o que fica é o corpo. É a única coisa permanente na vida” (SACHS, 2017, [s.p.]).

<sup>49</sup> Ritual normalmente realizado ao adentrarmos a um templo budista, em direção ao altar, onde se encontram as divindades, juntamente com a cadeira que o Lama utiliza: “Vamos ao chão e fazemos prostração de corpo, fala e mente. Dessa forma, nossa mente coloca-se em uma condição receptiva, propícia à prática”. (SAMTEN, 2001, p. 86).



Figura 16  
*Morte*



Crédito: Chassot (2016)

Na composição dessa cena contamos com a assistência do bailarino e ator Robson Lima Duarte, que, com sua experiência em dança, nos auxiliou muito nos encaixes corporais. Já dancei diferentes tipos de duo, mas essa foi a primeira vez que eu me deparei com um corpo sem ação, onde toda a força cabia a mim. Mesmo com o corpo totalmente entregue à minha condução e meus movimentos, a colega colaborava comigo sugerindo caminhos que eu poderia escolher para as alavancas e suportes de seu corpo.

5 *Falas caóticas do cotidiano* – os dois bailarinos, sentados no fundo do palco, começam a falar simultaneamente, sobre temas cotidianos, sem prestarem atenção ao que o outro fala. Cláudia Sachs solicitou que falássemos sobre situações que realmente haviam acontecido em nossas vidas naquele dia da apresentação. Percebi, ao longo da temporada, que as situações que trazíamos nessas falas, contribuíam para um possível estado corporal para a cena seguinte. Como se entrássemos para a sala de estar de um casal que não se entende.

Figura 17  
*Falas caóticas do cotidiano*



Fonte: Chassot (2016)

6. *Devaneios* – Esta cena foi a primeira a ser montada e contém a semente dessa pesquisa, relatada na introdução. Os dois bailarinos começam de pé, braços ao longo do corpo, cada um em frente a uma cadeira. Em algum momento ambos sentarão em suas cadeiras, sendo que não há um tempo exato para essa ação acontecer, considerando a relação entre os bailarinos e desses com o espectador presente. Esse estar de pé, aparentemente imóvel, coloca o corpo em estado de prontidão, receptivo tanto para os estímulos externos quanto para os internos. Este momento também funciona como uma transição no espetáculo. Chegamos a ele ainda com as falas caóticas, da cena anterior, que aos poucos vamos silenciando nas vozes e nos gestos. Um espaço aparentemente vazio para o espectador elaborar suas imagens e sensações. Poderíamos considerar como uma pausa para ouvirmos os múltiplos sons que reverberam em nossas mentes. Essa cena se desenrola com os bailarinos executando movimentos relacionados ao cotidiano; primeiramente de maneira automática e robótica. Ao perceberem a presença do outro, o estado anímico muda e os mesmos movimentos cotidianos tomam outra dimensão, sendo realizados com uma nova vitalidade e prazer. A iluminação é composta por focos que delimitam o espaço onde dançamos. Existe uma luz negra e em determinado momento é ligada uma luz “strobo”. Também usamos duas pequenas lanternas que tiro do bolso, para iluminar apenas nossos rostos no

momento que a música narra, em inglês, as aptidões específicas para cada lado do cérebro. A trilha sonora é música eletrônica do Francês Talamasca, chamada *Day dreaming*, que provoca um contraste à coreografia, que tem um ritmo mais lento.

Figura 18  
*Devaneios*



Fonte: Chassot (2016)

Durante minha trajetória na dança sempre tive dificuldade na contagem dos tempos musicais, o que pode ser fatal na carreira de um bailarino. Inclusive na minha estreia no palco, na Holanda, em 1991<sup>50</sup>, toda coreografia era marcada pelo tempo da música, passei muitas dificuldades para dançar. Essa cena é toda marcada pela música e fazemos movimentos iguais sem nos vermos. Por essa razão tenho que manter uma maior concentração ao tempo, para não atrasar. A sincronia de nossos movimentos é muito importante para o sentido de um cotidiano mais robótico que a cena propõe.

7. *O Montador de móveis* (parafusadeira) – Enquanto ela dança passos próximos à técnica do Ballet Clássico, ele se dirige ao público e se gaba de sua habilidade em montar um móvel com sua insubstituível parafusadeira. A cena originou-se em uma proposta da diretora que abordasse o cômico, sugerindo que eu dançasse ballet com a Thaís, como um bailarino desajeitado. Mas entendemos que

<sup>50</sup> Dancei o espetáculo *Axis Mundi*, montado pelo Studio De Boog, em Utrecht, Holanda. Estreia em 25 de maio de 1991. Trabalho concebido com música ao vivo, cantores e bailarinos, cuja música consistia em tempos de 6, com os movimentos e entradas em cena marcados em tempos exatos da trilha sonora.

não se relacionava à concepção geral do trabalho, e logo desistimos da ideia. Com essa proposta estaríamos correndo o risco de levarmos a cena para um humor fácil, tipo “pastelão”, algo que nunca me agradou. Simplesmente não me senti bem com a ideia, por isso não foi adiante. Uma segunda proposta seria de eu contar para o público como faço um pão integral, com seu passo a passo. Acabamos por substituir pela história do montador de móveis, com sua maravilhosa parafusadeira, por entender que esse assunto ilustra melhor aspectos do contexto patriarcal hegemônico, colocando em cena um homem que se gaba de suas façanhas, dando nenhuma importância à sua mulher, que por sua vez orbita ao redor desse sujeito. Outro forte ingrediente dessa cena é que eu relato um acontecimento real da minha vida. Foi algo que realmente aconteceu que, por esse motivo, parece ter deixado a cena mais consistente. Apenas colocamos uma ênfase no comportamento egocêntrico deste homem.

Figura 19  
*O Montador de móveis*



Fonte: Lu Mena Barreto (2015)

8. *Macho* – a última cena a ser montada. Tive muita dificuldade em criá-la por se referir à relação com meu pai. Ele pertenceu a Polícia Militar, uma pessoa do interior do estado e de origem humilde que teve que batalhar muito para sustentar sua família. Posterguei de tal maneira, a montagem desta cena, que apenas aconteceu em setembro de 2015, menos de um mês da estreia. Aconteceu em Santa Maria, quando participei no festival da cidade como jurado e oficinairo. Enquanto aguardava, na sala, os alunos para começar a oficina, fui informado que não havia inscrições para minha oficina. Essa notícia me proporcionou um espaço de uma hora e meia com uma sala somente para mim, sem ninguém para me importunar. Foi aí

que a estrutura desta cena foi concebida, sendo posteriormente aprofundada com Cláudia e Thaís.

O personagem é um homem duro que argumenta que tudo tem que estar em seu lugar e que temos que saber a hora certa de fazer as coisas, com frases que denotam suas origens: “...porque na vida tem que ter foco!”, “...deixar tudo arrumado para o dia seguinte!” “Como o pai sempre dizia: ‘no quartel cada um sabe o que fazer, nem precisa o sargento falar!’” Acompanhado dessas frases, existe a ação de colocar as meias, os sapatos e o casaco, até chegar na frente do espelho (que foi colocado na parede pela Thaís, antes de sair de cena).

No entanto, tomado pelo êxtase de uma dança que lhe envolve, esse “macho” se vê em estado de graça, diluindo suas máscaras e sua rigidez, dando espaço a movimentos fluidos com foco nos ombros, cabeça e, sobretudo, no quadril, uma região bastante censurada e cheia de tabus no mundo masculino em geral. Mas esse momento é intermitente, interrompido por atitudes de rigidez, representadas por movimentos de continência militar, acompanhado do termo “sentido!”. A ideia aqui é mostrar o contraste em um mesmo corpo, entre movimentos mais rígidos e diretos, intercalados com movimentos ondulados e fluidos que são interrompidos pelas posições militares, narradas acima. A trilha sonora é do grupo Kruder & Dorfmeister, com a canção *Rollin’ on Chrome*. Quando conheci esse grupo, ouve um encantamento, de minha parte, pelo seu ritmo e simplesmente entendi que essa música se encaixava perfeitamente ao sentido da cena. A iluminação é uma luz geral enquanto profiro o texto, depois apenas um corredor onde danço. Essa concepção de luz se deu pelo fato que no primeiro momento, da fala, buscamos um clima de salão aberto, onde o personagem faz seu discurso de forma incisiva. No segundo momento, concebemos uma limitação de espaço, onde o corpo não tem para onde ir, se não se limitar a um corredor. Em uma luz mais fechada contribui para que o olhar do espectador se direcione para a cena em si, de forma mais focada.

Figura 20  
*Macho*



Fonte: Lu Mena Barreto (2015)

A diretora sempre insistiu para que meus movimentos fossem bem definidos e limpos, mexendo apenas os ombros, ou quadril ou cabeça a cada intercalação da continência. O gesto se torna mais forte quando existe essa definição dos movimentos com a independência das partes do corpo que falam. Mesmo que pareça quase impossível separar as partes do corpo, deixando um imóvel enquanto o outro se move, podemos sim é intensificar o movimento na parte do corpo que queremos colocar o foco.

José Gil (2005), em seu texto *O corpo paradoxal*, argumenta que não existe um espaço do corpo, que nasce da energia, fixo e autônomo, justamente pela variação de velocidade de seu próprio desdobrar-se no espaço que também tem suas variações de texturas – densas ou viscosas. Gil discorre sobre o corpo dançante, com suas transformações constantes, transportado no espaço que se dilata e se contrai sucessivamente:

A energia cria unidades de espaço-tempo. O bailarino não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objetiva, num tempo cronológico dado. Produz ao dançar unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: “uma lentidão dilatada”, ou “o alargamento brusco do espaço” que descrevem certos gestos do bailarino. (GIL, 2005, p. 54-55).

9. *Romântico* – aqui procuramos condensar diversas fases de um relacionamento erótico-amoroso: paixão, briga, desencontro, reconciliação, voltando à paixão e desencontros, como um círculo que nós acabamos costumeiramente desenhando quando amamos alguém.

Durante sua criação, realizamos uma importante descoberta, em relação a dramaturgia que estávamos buscando. Na briga, fazíamos gestos de soco, ponta pé, tapa na cara, mas sem atingir fisicamente o outro. Passamos alguns ensaios tentando desenvolver essa proposta, com coreografia marcada, mas isso não agradava ou satisfazia nossos desejos em relação à cena. Então, em um determinado ensaio, decidimos mudar tudo e partir para o corpo a corpo, com empurrões pela disputa de espaço. Com essa decisão a cena ganhou outra dimensão e intensidade, passando uma maior sensação de realidade. Se os próprios bailarinos não estavam sentindo verdade na cena, o que restaria para o espectador? Novamente, é preciso escutar o processo criativo.

A valorização do processo e da casualidade na arte não se limita a formas finalizadas, mas se entende aos próprios procedimentos de criação, que assumem seu significado como processo – aberto aos acontecimentos, sem obsessões deterministas, flexível às variações e transformações (FAGUNDES, 2010, p. 3).

Figura 21  
*Romântico*



Fonte: Barreto (2015)

10 - *Let her go* – essa cena funciona para nós como um momento intenso de reflexão. Cada bailarino desenvolve sua dança individual, assim como repetimos movimentos de cenas anteriores, estabelecendo jogos de ocupação de espaço, um

diálogo coreográfico, com um abraço entre nós ao final da música. Thaís conta sobre um sonho que teve, onde ela voa. Ao final, os dois ficam de frente um para outro, caindo de costas no chão.

Figura 22  
*Let her go*



Fonte: Barreto (2015)

11 - *Assistindo ao filme* - é a cena final, quando colocamos o baú de volta, na frente da área cênica, onde começamos recebendo o público. Conversamos, como se estivéssemos na nossa casa, sobre o mesmo filme que sempre assistimos, mas que antes de começar não lembramos, apenas quando as cenas aparecem, com alguns comentários sobre os acontecimentos e personagens, com o qual nos identificamos, fazendo relação com nossas vidas. A música que começa a tocar é a mesma do início do espetáculo, se chama *Yellow Light*, da banda islandesa *Of Monsters and Men*, diferente do início, a versão aqui é com letra<sup>51</sup>. Aos poucos falamos menos e simplesmente trocamos olhares com os espectadores, com a intenção de buscar uma cumplicidade em relação às impressões do espetáculo que estamos encerrando naquele momento. B.O.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Todas as músicas da trilha sonora encontram-se no anexo E, com as respectivas letras e traduções.

<sup>52</sup> Forma abreviada de *Black Out* = expressão inglesa que designa ausência de luz, escurecimento total. Termo que faz parte do vocabulário da iluminação cênica, podendo indicar mudança de cena, finais de atos, passagem de tempo ou simplesmente o final do espetáculo (VASCONCELLOS, 2010, p. 42).



Figura 23  
Assistindo ao filme



Fonte: Barreto (2015)

FIM!

Depois de muitas experiências chegamos a essa ordem, com a preocupação de transformar atmosferas entre uma cena e outra, surpreendendo o espectador e escapando da linearidade. O figurino é trocado seis vezes por mim e quatro vezes pela Thaís, sendo que a estampa xadrez, nas cores branca e preta, se mantém em todas as peças. Como esclarece o responsável pela criação do figurino e cenografia, Antonio Rabadan<sup>53</sup>: “O figurino em sua materialidade buscou trabalhar com a sobreposição de peças do cotidiano humano [...]”

Na concepção inicial chamávamos *SeteOito...* de um espetáculo de *dança contemporânea*, depois apenas *espetáculo de dança*. No entanto, mesmo tendo dois bailarinos em cena, o trabalho tem muitos elementos do teatro, inclusive pela direção cênica de uma atriz e diretora. Poderíamos chamar de teatro-dança ou dança-teatro, duas traduções do gênero *tanztheater*<sup>54</sup>, que já tem mais de um século de vida. Mas neste caso, quando estávamos nos aproximando do final das dez apresentações da temporada de estreia, diante de algumas indagações, preferi chamá-lo de dança-teatro por uma questão de posicionamento político e da origem dos princípios de criação. Dança-teatro enfatiza a Dança, como argumenta Ciane Fernandes: “[...] aquela que é relegada ao segundo plano quando se trata de

<sup>53</sup> A concepção do figurinista Antonio Rabadan se encontra no anexo F.

<sup>54</sup> A dança-teatro teve Rudolf Laban como fundador de seus princípios norteadores. Kurt Jooss (discípulo de Laban) e sua aluna Pina Bausch ajudaram, com suas obras, a difundir esse gênero por todo o mundo, sendo transformado e sofrendo reinterpretções radicais por coreógrafos e diretores de localidades diversas. (FERNANDES, 2008).

academia, produção escrita e, conseqüentemente, reconhecimento e apoio. Dança-teatro redistribui as forças de poder entre estes dois âmbitos [...]” (FERANDEDES, 2008, p. 2).

A dança tem seu lugar e se reinventa, assim como as outras áreas, seguindo as transformações que ocorrem na humanidade. Meu foco aqui é enfatizar o corpo como mediador do sentido, como condutor das ideias, residente das inquietações e das inúmeras ressignificações que esse próprio corpo atravessa. Nesse espetáculo tive a grata experiência de encontrar-me mais diretamente, em uma produção profissional, com o teatro, mesmo sendo licenciado em teatro, tive pouquíssimas experiências com a atuação em cena. Trabalhar com Cláudia Sachs, como diretora da cena, me provocou encontrar o ator incubado no meu corpo.

Recorrendo novamente a José Gil (2005), quando traz sua visão sobre as peculiaridades da dança que as diferenciam do teatro:

Não se trata, como no teatro, do surgimento de um acontecimento representado e cujo tempo próprio irradia sobre os comportamentos dos atores. O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstrata, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia, porque esta transformação de energia marca a passagem para um outro nível de sentido. O acontecimento é real, corporal, modificando a própria duração dos gestos do bailarino. (GIL, 2005, p. 54).

Um espetáculo de dança pode se caracterizar pelas constantes transformações, por um fluxo constante de movimentos, mesmo quando esses parecem não acontecer. O sentido do movimento e do gesto dançado se dá por esse escoamento da energia, em uma sucessão constante de micro acontecimentos. O espaço do corpo se modifica a cada instante em formas de contração ou de dobragem, de dilatação ou de distensão do próprio espaço em que esse corpo se encontra. Tudo isso se torna possível devido à dimensão da profundidade que distingue o espaço do corpo com o espaço objetivo: “O espaço do corpo é esse *meio espacial* que cria a profundidade dos lugares” (GIL, 2005, p. 53).

Ao refletir sobre a composição do espetáculo, acredito que este dialoga com o que Mônica Dantas aborda sobre a dança pós-coreográfica, onde a autora faz um paralelo com o teatro pós-dramático, contextualizando esse conceito, traçando suas especificidades em relação à dança pós-moderna e as artes performativas:

[...] uma das características do pós-coreográfico seria a diluição da noção de coreografia baseada na composição de movimentos em favor de um trabalho sobre estados de corpo, sobre a intensificação da presença, abrindo-se à improvisação em cena, à composição instantânea e as corporeidades mais ordinárias (DANTAS, 2014, p. 127).

O que Dantas argumenta, a respeito da dança pós-coreográfica, dialoga com algumas cenas do *SeteOito*, cujos estados corporais, a intensificação da presença e a improvisação as compõem como principais características. Assim como existem cenas norteadas por aspectos teatrais, o espetáculo também se constitui de cenas coreografadas, baseadas na composição de movimentos.

Com essas reflexões e com o entendimento que nossa formação – minha e da Thaís – passamos novamente a chamá-lo simplesmente de um *espetáculo contemporâneo de dança*, por possuir muitos elementos da prática teatral, estados do corpo, focando na presença, buscando, com isso um corpo ordinário. Todos esses elementos constituem o corpo do trabalho e sem eles não teria a mesma força de conteúdo que o caracteriza.

Essa dissertação não tem interesse em definir, ou traçar, a fronteira entre dança e teatro, buscando conceituar o que é dança e o que é teatro. Trouxe essa reflexão para problematizar e localizar (situar) por onde passou a pesquisa do espetáculo em seu contexto geral.

## 4 APRESENTAÇÕES: ENCONTROS MULTIPLICADOS

Partindo da perspectiva de que uma criação cênica completa um ciclo quando está diante do espectador, as apresentações tornam-se um campo de análise importante no sentido de que o espetáculo amadurece e se transforma no transcorrer de seu percurso. Nesse capítulo busco refletir, a partir da experiência da cena, de relatos de alguns espectadores e dos artistas envolvidos na criação, as transformações que o trabalho vai atravessando à medida que as apresentações ocorrem.

A reflexão está dividida em duas fases distintas. A primeira fase compreende a temporada de estreia de *SeteOito - Impermanências*, entre outubro e dezembro de 2015, na Casa Cultural Tony Petzhold. A segunda fase compreende uma reflexão sobre as apresentações que ocorreram nos anos de 2016 e 2017, em outros espaços, que implicaram na modificação da estrutura de algumas cenas. Estas modificações se deram ou pelas necessidades físicas de cada espaço cênico ou pelo processo de amadurecimento natural que uma criação cênica sofre, seja pela eliminação de alguma parte ou pelo aprofundamento de outra.

### 4.1 Período de estreia: no ninho

Figura 24

Fachada da Casa Cultural Tony Petzhold, com banner do espetáculo, durante a temporada de estreia



Fonte: Fillipin (2015)

Considero como período de estreia as apresentações realizadas em 2015, que compreendem uma primeira temporada nos dias 17, 18, 24, 25, 31 de outubro; e 1º, 7 e 8 de novembro.

O segundo momento foi em dezembro, nos dias 12 e 13. Nos dias 17 e 18 de outubro, assim como em 12 e 13 de dezembro, a entrada era franca<sup>55</sup>, de acordo com as contrapartidas oferecidas no projeto contemplado no edital do FUMPROARTE. Decidimos dividir em dois momentos para que pudéssemos arrecadar com a bilheteria, em relação aos outros dias, considerando que tínhamos despesas com o aluguel de equipamento de iluminação, o qual o financiamento do FUMPROARTE não cobria.

Conforme relatado no capítulo 3.3 (mapa das cenas), o começo do espetáculo foi decidido apenas alguns dias antes da estreia. Isso fez com que a sensação do risco transitasse por nosso corpo, causando uma excitação e aquele “frio na barriga” maior que o já habitual de qualquer estreia. No entanto, podemos pensar que correr riscos é necessário para que se mantenha o sangue circulando e os poros abertos para o desconhecido, como relata Thaís Petzhold:

Demoramos por decidir o início porque não era para ter um início. Porque a princípio seria o público que decidiria o início [...] [...] para mim é como se eu estivesse embarcando em uma viagem, embarcando em um improviso [...] [...] é nesse lugar (do improviso) que corre o risco porque é grande o risco. Tem a ver com a maturidade, confiança e não é fácil (PETZOLD, 2017, [s.p.]).

Realizamos o que chamamos de uma pré-estreia (não houve divulgação na imprensa desta data) no dia 17 de outubro para turmas do Curso de Licenciatura em Dança – UFRGS, em uma promoção articulada com as professoras do curso Luciana Paludo, Carla Vendramin, Rubiane Zancan, Flávia do Valle e Aline Haas. Após a apresentação, houve uma conversa com o público, quando falamos sobre o processo da criação e ouvimos suas impressões. Estar com espectadores pela primeira vez inclui certa vertigem, simultaneamente um mergulho e uma exposição, como se o espetáculo se “completasse” no encontro com o outro, descobrisse seus sentidos – sempre inacabados, sempre em movimento.

---

<sup>55</sup> No projeto, apresentado ao edital / 2014 do FUMPROARTE, oferecemos uma temporada de dez apresentações, sendo quatro delas com entrada franca, compreendendo a contrapartida (Retorno de Interesse Público – RIP).

Figura 25

Conversa com convidados, alunos e professoras do Curso de Licenciatura em Dança – UFRGS, após a apresentação da estreia



Fonte: Barreto (2015)

Durante um processo de criação cênica, o espectro do espectador se faz presente em todos seus estágios. Concebemos um trabalho com esse espectro reverberando em nosso corpo, porque temos o objetivo de apresentar para outras pessoas, levar a público, estabelecer algum tipo de conexão com as pessoas que supostamente nos assistirão. Imaginamos o encontro com o espectador. Mas antes desse encontro acontecer, ficamos na suposição. Após estrear o trabalho, vamos absorvendo e entendendo as relações que se estabelecem.

Ao assistir a um espetáculo, é comum transitarmos por diferentes estados energéticos. Em alguns momentos, logramos observar nossas próprias reações em relação ao que estamos presenciando, em outros simplesmente somos envolvidos pela atmosfera da proposta. Observadores de nós mesmos, podemos desenvolver o entendimento dos processos que captamos e somos absorvidos simultaneamente no momento da fruição. Ao presenciarmos um acontecimento cênico, nos sentimos, de certo modo, envolvidos comunitariamente. O espetáculo se torna uma experiência estética, cujo encontro de muitos olhares, respirações conjuntas e também descontraídas, carregadas de emoções, formam essa comunidade efêmera cheia de sentidos que reverberam mesmo após o final deste encontro.

Essa comunidade transitória, estabelecida durante uma apresentação cênica, está, como define Fischer-Lichte (2014), baseada na co-presença física. A autora

argumenta que uma apresentação cênica<sup>56</sup> pode ser capaz de agenciar comunidades temporárias que respeitam os indivíduos que a constituem. Existe uma experiência que é vivida conjuntamente:

Uma forma possível de criar um ciclo de retroalimentação, muitas vezes procurada de propósito, tem a ver com um fenômeno no que o estético encontra um vínculo imediato com o social e o político: a formação de uma comunidade de atores e espectadores baseada na co-presença física (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 105).

Fischer-Lichte questiona modos e condições da influência mútua nas ações e comportamentos dos atores e espectadores, como um processo estético e social, a partir da co-presença física que se configura em uma apresentação cênica. A cena, além de constituir um lugar de influência mútua de artistas e público, “é também o lugar em que se exploram o funcionamento específico dessa influência mútua e as condições e o desenvolvimento dos processos de negociação” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 81).

Podemos considerar que *SeteOito* teve uma pré-estreia no dia 17, para público convidado, e a estreia no dia 18 de outubro de 2015, para o público em geral. Infelizmente, a pré-estreia foi o primeiro contato com a operação do roteiro de luz, pois o ensaio geral não aconteceu de fato. A estrutura da iluminação terminou de ser montada um dia antes; por razões orçamentárias era inviável montar esta estrutura com mais antecedência. Além disso, estávamos terminando de arrumar a sala que necessitava ser escurecida, com a colocação de cortinas e banners pretos nas janelas. Ainda que possa parecer banal considerar tais situações, são fatores que de diversas formas influenciam a trajetória relacional que se iniciava, cujo estado de encontro começava a ser estabelecido com o público.

Conectando com a noção de “teatro como um estado de encontro”, proposta por Fagundes (2009) a partir do conceito de estética relacional do curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009), podemos pensar as dinâmicas e fluxos da cena dentro da perspectiva de uma criação compartilhada, que percorre territórios entre arte e sociedade: “[...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das

---

<sup>56</sup> Embora o estudo da autora esteja focado no teatro, podemos compreender que seus conceitos e abordagens dialogam perfeitamente com toda e qualquer criação cênica, incluindo a área dessa pesquisa: dança.

interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p 19). O autor indica que a mídia atual, integrada ao nascimento de uma cultura urbana mundial, limita os contatos humanos dentro de espaços de controle, acabando por decompor as relações sociais. Neste mundo de imposições e “individualismo vitorioso”, a arte oportunizaria a abertura de interstícios sociais e possibilidades de conexões, tanto em plano subjetivo como de um posicionamento político frente ao hegemônico.

Bourriaud (2009, p. 12) ainda afirma que “o vínculo social se tornou um produto padronizado”, marcado pelo domínio do previsível, que reduz a mercadorias e seus impostos, sinalizado por logomarcas (BOURRIAUD, 2009). Entendo que o convívio “padronizado” e superficial entre seres humanos faz com que, facilmente, nos tornemos agressivos uns com os outros, no intuito de defender o nosso ponto de vista individual, em detrimento de um bem comum.

A experiência de estar em cena, que envolve presença, escuta e abertura em relação ao outro, pode gerar estados relacionais que agenciem vínculos. É um convívio transitório, mas que pode potencializar a todos os envolvidos, possibilitando um processamento mútuo de sentidos.

[...] a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. Uma das potencialidades da imagem é seu poder de *reliance* [sentimento de ligação], retomando o termo de Michel Maffesoli: bandeiras, siglas, ícones. Sinais criam empatia e compartilhamento, geram vínculo (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

No caso do espetáculo *SeteOito – Impermanências*, houve um cuidado de parte de toda equipe de produzir uma atmosfera de acolhimento ao público, como um convite a embarcar juntos na viagem. No início da apresentação, os dois bailarinos encontram-se sentados em um baú recebendo as pessoas, descontraidamente, em uma postura despojada que propõe uma atmosfera de convívio e intimidade. A lotação do espaço comportava, no máximo, cinquenta pessoas por apresentação. A proposta consistia em recebê-lo de forma simples e aberta, de forma que o espectador pudesse perceber que não existia urgência para a próxima ação começar. A equipe (produção, técnicos e direção) recebia o público com informações gerais e ajudando-o a encontrar o melhor lugar para sentar e assistir ao espetáculo.



Susan Foster (2011) defende que nossa habilidade de estabelecer empatia pode ser comprometida quando os contatos acontecem em tempos rápidos. Teremos mais possibilidade de estabelecer uma relação empática se tivermos um tempo mais estendido para a observação: “[...] sentimentos como admiração requerem uma longa e concentrada avaliação do objeto considerado [...]”<sup>57</sup> (FOSTER, 2011, p. 127). Ao analisar a experiência de observarmos uma criação artística, a autora faz uma distinção, baseada nos estudos de Vischer, entre uma imediata apreensão de um objeto e uma segunda fase da percepção, ao qual o observador se move para dentro do objeto.

Através de um ato da imaginação, mas com a ajuda da sensação cinestésica, o observador seria capaz de entrar para o habitar do outro, e experimentar a conseqüente contração, se o objeto for menor, ou expansão, se o objeto for maior, que ele próprio<sup>58</sup> (FOSTER, 2011, p. 127-128).

Em nossa temporada de estreia, na Casa Tony, o habitar do espectador se encontrava próximo, podendo remeter a um ambiente que propiciava sensações cinestésicas específicas, vinculadas a esse tempo estendido que propúnhamos no início do espetáculo. O depoimento da bailarina Thaís Petzhold traduz a atmosfera receptiva que se criavano início:

O estado de receptividade em relação ao público que está chegando. Olhamos para eles e já começamos, nesse acolhimento do início, a perceber que são pessoas diferentes, com suas energias. Isso nos traz uma leitura para aquele dia. Tudo isso para nós faz com que seja Impermanente, porque estamos percebendo a reação deles, com aquele momento presente. Para nós esses momentos trazem a impermanência, estamos o tempo todo dialogando. Não sei o que vai acontecer até o final, tem um risco aí. Acho que esse início é fundamental, amarra tudo. Estamos olhando para eles. Elas são vistas, são olhadas. Dá um suporte até o final, quando fechamos esse ciclo, ficamos olhando para eles e falando do filme (PETZHOLD, 2017, [s.p.]).

Sônia Machado de Azevedo, em seu estudo sobre o ator pós-dramático, reflete sobre este corpo que fala de sua história e se coloca aberto na cena. Tal disponibilidade, que num primeiro momento possa acometer o espectador de certo estranhamento, requer a inteireza do instante presente (AZEVEDO, 2008). Azevedo está se referindo ao ator pós-dramático, mas podemos incluir em sua perspectiva o

---

<sup>57</sup> Tradução do autor.

<sup>58</sup> Tradução do autor.

bailarino contemporâneo, que se encontra na busca de outras possibilidades do corpo na cena.

E esse ator, sobretudo, revela-se de modo tão sinceramente ele mesmo que sua visão nos pesa como um fardo ou uma tentação, tanto atemorizante quanto fascinante, de inesquecível humildade, de estranho poder. E esse revelar-se como que nos empurra rumo aos nossos segredos, às nossas histórias corporais escondidas de nós mesmos, premidas no interior dos músculos, recobertas pela contenção de gestos e desenhos. (AZEVEDO, 2008, p. 134).

O que a autora está nos trazendo parece ir ao encontro do estado relacional que o espetáculo busca provocar, e que podemos vislumbrar através de algumas impressões, externadas a nós, de espectadores que se sentiram impelidos e provocados em escrever sobre suas experiências estéticas no momento da fruição do *SeteOito*.

Partindo da fruição do olhar e de sensações cinestésicas, as reações do espectador podem reverberar em estados sensíveis, momentos de vida de cada um. O filósofo Jacques Rancière (2012), em sua proposta de um “espectador emancipado”, afirma que a emancipação tem seu início no questionamento da oposição entre olhar e agir, compreendendo que olhar é uma ação, que não pertence somente às estruturas de dominação e sujeição.

O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Em *SeteOito*, imaginamos que o espectador crie seus poemas com o que está testemunhando, refazendo a performance, conectando-a à histórias de seu íntimo. As palavras de Rancière parecem evocar possibilidades relacionais que se estabelecem entre bailarino e espectador, cuja empatia configura-se num elo catalisador de sensações, emoções e ideias.

A proposta inicial do processo de montagem do *SeteOito – Impermanências* previa uma interferência direta do público no roteiro do espetáculo. Com a oferta prévia de quadros ou cenas, o espectador seria convidado, ou provocado, a escolher qual a ordem que seriam apresentadas, através de perguntas ou situações propostas por nós bailarinos.

À medida que os ensaios se desenrolaram e amadurecíamos o conceito e caminhos da proposta, a ideia de interferência direta do público foi perdendo sentido para nós. A relação com o espectador começou a ser imaginada de outra forma. Sabemos que é impossível prever exatamente a reação do público, apenas tecer algumas expectativas de acordo com o que estamos trabalhando, sendo que empatia vai acontecer em cada apresentação de forma singular. É diante do olhar do outro que o fenômeno cênico se completa, ou seja, no encontro artista e espectador, na relação de afetos que acontece (ou não). Este encontro não pode ser mensurado em indicadores objetivos, ainda que muito possa ser percebido na circulação de energia entre pessoas compartilhando um mesmo tempo-espço: diálogos de alguma forma acontecem, na emoção de cada um, nos poros, no cheiro, no ar do momento (que também pode estar carregado de críticas e irritações em relação ao que se está testemunhando).

O filósofo Brian Massumi (2015) defende que emoção e afetos nem sempre são sinônimos, argumentando que a emoção pode ser apenas uma expressão parcial do afeto: “nenhum estado emocional poderia abranger toda a profundidade e amplitude de nosso experimentar o experimentar” (MASSUMI, 2015, p. 24). Não existe a possibilidade de todas as emoções se expressarem em um mesmo momento, mas não quer dizer que elas estão ausentes. Outras emoções surgirão em diferentes momentos, ou seja, todas estarão presentes mesmo que virtualmente, em potencia. O momento em que acontece o afeto acontece a co-presença virtual de potenciais (MASSUMI, 2015).

Massumi afirma que existe algo que ele chama de “população de modos” de potenciais de afetar e ser afetado. Sempre teremos uma vaga sensação de que esses potenciais nos seguem à medida que avançamos na vida. O autor chama essa vaga sensação dos potenciais de nossa “liberdade”, mesmo que esses potenciais possam somente estar presentes virtualmente, fora de nosso alcance. Mesmo que sem uma liberdade total, podemos experimentar graus de liberdade que

estarão relacionados com a “profundidade” experiencial, ligada à intensidade com que vivemos e nos movemos.

Laurence Louppe (2012) propõe que o sentido e vida da obra cênica estão relacionados ao que pode estimular a sensibilidade, ressoando em nosso imaginário. A autora assinala que na poética<sup>59</sup> da dança contemporânea, o objeto vai além do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, englobando o saber, a ação e o afetivo, em uma relação entre bailarino e espectador, podendo esta relação ser positiva ou negativa. A poética “revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece à percepção, o ponto onde nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela” (LOUPPE, 2012, p. 27).

A função poética tem a particularidade de provocar de forma imanente a intervenção dupla de um ponto de vista artístico (um sujeito, hipotético ou não, do ato criador) em estreita relação com a sensibilidade do interlocutor, que espera tocar no âmago das reações estéticas (a que chamarei de *estesias*, como fator de sensibilização que precede toda e qualquer conceptualização construtiva). [...] Essa *expressão* da atitude do sujeito na língua não passa forçosamente pela presença do sujeito gramatical no enunciado, mas por uma escolha de caráter emotivo que põe em jogo uma dinâmica das *atitudes do sujeito*, tendo como referente o campo comum de experiência com um outro que é a proposta da obra de arte. (LOUPPE, 2012, p. 28).

Este “campo comum de experiência com o outro”, por meio do compartilhamento da arte, que remete à questões de alteridade, convívio, dinâmicas relacionais, compõe um dos desafios mais discutidos na arte, na cultura e na sociedade contemporâneas: como nos relacionarmos com o outro? No Budismo tibetano vamos encontrar, como forma de acolher o outro, a importância de recebermos alguém no lugar, ou estado, em que essa pessoa se encontra. O mestre budista Lama Padma Samten articula este conceito de forma objetiva: “A prática da bondade é um exercício de transcendência ativa – vamos além de nós mesmos, surge um esquecimento das nossas tendências usuais, e aí nos tornamos capazes de efetivamente auxiliar os outros.” (SAMTEN, 2001, p. 38).

Podemos relacionar essa proposta de acolhimento com o próprio processo de criação. A partir do momento em que o bailarino o internaliza isso poderá influenciar

<sup>59</sup> Aqui o termo *poética* é empregado segundo a definição da própria autora: “Definiu-se a poética como o estudo das motivações que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação ou de expressão. Roman Jakobson aplicou este termo ao domínio da linguística através do estudo dos fatores que constituem a função *emotiva* da linguagem (em oposição às funções denotativas ou referenciais)” (LOUPPE, 2012, p. 28).

na sua forma de criar, na sua *poiética*<sup>60</sup>. Aqui podemos encontrar embasamento no que Passeron aborda sobre a Poiética de Criação que estabelece um vínculo de afeto com cada pessoa presente em determinada apresentação, indicando que “[...] o artista tem um gosto de emoções que o mobilizam, uma visão do mundo em que os afetos precedem a criação” (PASSERON, 1997, p.112). Portanto, ao tentar se conectar com a energia de cada pessoa que assiste, o bailarino se sentiria desafiado a ampliar sua percepção de forma sensitiva e aguda, buscando condições de acolher cada indivíduo no estado em que se encontra.

Mesmo um espetáculo dançado por muito tempo nunca terá uma reprodução idêntica em diferentes apresentações. Como argumenta o professor Hubert Godard ([2003]), a dança, como espetáculo, acontece num encontro de expressão de si e de impressão do outro, justamente porque o gesto, juntamente com a percepção visual, do público, será sempre um encontro de infinita variedade. É o aspecto sutil que tem que levar em consideração “as riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ela dão sentido” (GODARD, 1995, p. 12). Esta dinâmica interna do gesto está inserida completamente na subjetividade da dança que poderá ser entendida e absorvida de diferentes maneiras pelo espectador. Como se esse também fosse arrebatado por uma determinada dança e por sua dinâmica interna no momento de sua fruição.

Parece pertinente resgatarmos o que a professora e bailarina Mônica Dantas (1999) coloca sobre a experiência cinestésica imediata do espectador, gerada através da informação visual, contagiando o próprio corpo daquele que assiste, relacionando às ideias desenvolvidas pelo filósofo Merleau-Ponty<sup>61</sup>: “O movimento se deixa reconhecer por um tipo de comportamento do espectador – alterações na sua postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no seu corpo” (DANTAS, 1999, p. 116). Dantas ainda argumenta o caráter inseparável da experiência visual e a experiência cinestésica,

[...] são pregnantes uma da outra. E assim como o dançarino não tem o controle absoluto dos movimentos quando dança, pois este controle está disseminado pelo corpo – o espectador sente repercutir no seu corpo os movimentos da coreografia e só depois de realizar esta experiência sensível

<sup>60</sup> Poiética – Atividade que realiza objetos, processo do fazer artístico ao produzir uma obra de arte, seus gestos, seus rituais, seu percurso. Termo criado por Paul Valéry, em estudo específico sobre o fazer, da poética. Ele opõe os verbos poien (fazer), caracterizado pelo poiema (a coisa feita), e prattein (agir). É a ciência que analisa as manifestações artísticas. Disponível em: <<https://arthurbighead.wordpress.com/poietica/>>.

<sup>61</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

poderá interpretá-lo: a significação do movimento se joga tanto no corpo do bailarino quanto no corpo do espectador (DANTAS, 1999, p. 116).

A reverberação do movimento no corpo do espectador está diretamente implicada com a relação de presença entre bailarino e espectador. Esta relação é de mão dupla: o espectador sente a presença do artista cênico, assim como esse artista sente a presença do espectador e, com isso, uma conseqüente contaminação mútua ocorre. Ou seja, a presença se dá no encontro bailarino-espectador, no entre - na ausência de um, ela não acontece. Estamos tratando de uma “presença” espacial e não apenas temporal. O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010) trata dessa presença espacial como “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ser impacto imediato em corpos humanos.” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). A presença que se caracteriza pelo encontro de corpos, com seus cheiros, respirações, olhares; a (co) presença física.

A presença pode ter uma intensidade específica no primeiro instante do encontro, com a frequência dessa intensidade sendo modificada no momento seguinte. “Nossa primeira verdade – aquela que nada prejulga e não pode ser contestada – será que há presença, que ‘algo’ lá está e lá está ‘alguém’.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 157). Estamos presentes diante de algo, juntamente com as coisas que nos é presente para além do que vemos: a textura, o cheiro, o gosto, etc. são fundamentos dessas propriedades que, mesmo com variações, se encerram em seus limites. Na cena, quando presenciamos algo, uma pessoa realizando uma determinada ação, somos atravessados por essa presença. Esse atravessamento estará condicionado pelo estado emocional, psicológico e corporal em que nos encontramos, e, conseqüentemente, faremos nossos próprios “filmes” a partir do que presenciamos. O Budismo chama isso de “paisagens mentais”: “O que experimentamos como uma realidade externa na verdade surge inseparável de nossa estrutura cármica interna.” (SAMTEN, 2001, p. 58). O que vemos (ou a experiência que presenciamos) terá efeito sobre nós em comum acordo com nosso estado interno e, a partir disso, reagiremos ao que estamos fruindo.

Vemos que, ao optar por uma estrutura interna, surge uma experiência correspondente na forma de algo externo, e toda a complexa realidade circundante toma vida diante de nossos sentidos físicos. [...] Aspectos que hoje parecem bons amanhã não parecerão favoráveis, ainda que externamente sejam os mesmos. É a manifestação da impermanência no reconhecimento das coisas e do mundo. Surpreendentemente, ela atua também em relação ao passado. No passado tínhamos um futuro, hoje

temos outro, e no futuro teremos uma outra visão de futuro. A impermanência toca passado, presente e futuro. (SAMTEN, 2001, p. 58).

No encontro, a presença é o aqui/agora do corpo carregado de suas subjetividades se alojando em um estado fronteiro entre matéria e metáfora. Cibele Sastre (2015) aborda a articulação simultânea do corpo entre objetividade e subjetividade que se compromete com algum objetivo em jogo, além da consciência desse corpo que percebe o que acontece consigo.

Para além do que já se disse sobre espaço e tempo segundo a noção de presença aqui posta, é também importante que essa noção, no *instante intenso*, quando em situação performativa, se percebe em matéria e em metáfora. Essa é outra operação de articulação simultânea entre objetividade e subjetividade que não apenas serve para perceber o que acontece no corpo e manifestar a consciência da percepção, mas também se compromete com algum objetivo em jogo, como nos disse Hanna anteriormente. Ela se arrisca na instabilidade da metáfora, articulando ação corporal e pensamento a partir de algum investimento pessoal. A presença do aqui/agora em matéria e metáfora remete-se ao que Schechner descreve sobre os atores do *The Performance Group*, que atuam enquanto mostram que escolheram estar atuando. (SASTRE, 2015, p. 205-206).

Completada o período da estreia o *SeteOito* realmente passou a existir enquanto uma criação cênica, justamente por termos passado pelo encontro com o espectador. O espetáculo nasceu com todos seus órgãos, cabendo, a partir disso, trilhar caminhos ainda desconhecidos naquele momento. Mas após esse início parecia que muitos desafios e transformações estariam por acontecer, o que de fato acabou ocorrendo, conforme relatado no subcapítulo seguinte.

Figura 26  
Arte oficial da temporada de estreia



Fonte: Benetti (2015)

#### 4.2 Outras apresentações: saindo do ninho

Esse subcapítulo dedica-se a apresentações que aconteceram após o final da temporada de estreia, quando fomos para outras configurações de espaço e contexto. Foi um grande desafio sair do “ninho” onde ensaiamos por seis meses e realizamos dez apresentações. O espetáculo foi concebido na Casa Tony, compomos cenas e movimentos com a energia das paredes, do chão e do cheiro da sala Sara e Caetano Pedone<sup>62</sup>. Chegávamos ao momento necessário de desapego do aconchego do lar.

Percebi que durante praticamente toda a montagem e temporada eu não havia projetado a possibilidade de “desovar” o *Sete Oito* para fora da Casa. Ainda que a última apresentação de 2015, no dia 27 de dezembro, tenha sido no CEBB-CM, em Viamão, dentro do templo, a primeira vez que apresentamos em outro espaço. Mesmo sem ser planejado, quis o destino que fosse em um espaço de ensinamentos e meditação do budismo tibetano, que foi importante matéria de criação. Ao dançarmos, o templo acabou sendo ressignificado. Por ser um espaço de meditação, transformamos a sua distribuição espacial usual. Inicialmente foi difícil

<sup>62</sup> Nome em homenagem aos pais de uma pessoa que contribui financeiramente para a reforma da Casa Tony. Essa arrecadação foi realizada pelo site “catarse” e, conforme o valor, recebia como contrapartida diferentes produtos, sendo que um deles seria o de levar seu nome em algum espaço da Casa.



estar em cena, mas com o decorrer apresentação sentia o acolhimento energético, com o público bastante caloroso e receptivo. Ao final do espetáculo já nos sentíamos em um espaço cênico. Mesmo não sendo uma sala de espetáculo, o templo se assemelhava à sala da Casa Tony pela proximidade com o público, que se encontrava no mesmo nível onde dançávamos.

Nessa apresentação ocorreu um incidente com a bailarina: “Lembrei da vez que quebrei o dente bem no início do espetáculo. Não podia parar, não podia dizer: ‘para e desce o avião’ ‘para tudo e cai o avião’” (PETZHOLD, 2017). Thaís quebrou um pedaço do dente no início e se viu compelida a continuar até o final. Acidentes acontecem, é necessário estarmos receptivos para o inusitado. O fato interessante que cabe narrar é que eu consegui ver a Thaís juntar alguma coisa em plena cena, sem saber no que consistia. A princípio pensei que fosse algum objeto de ponta, com o qual ela havia se machucado. Passei boa parte do espetáculo tentando entender o que houve e, ao mesmo tempo, buscando manter o foco em cada momento do trabalho. Esse acontecimento me fez refletir sobre o cuidado com o outro que necessitamos sempre manter em cena, mas que ao mesmo tempo, não há nada a fazer, se não continuar dançando.

Em São Leopoldo (3 de maio de 2016), no Teatro Municipal, dentro da Aldeia SESC Capilé, tivemos nossa primeira experiência em palco italiano<sup>63</sup>, o que nos causou grande estranheza. Depois de onze apresentações em uma sala com um público em média de trinta pessoas sentadas próximas à cena, nos víamos em um palco em nível acima do espectador, que ainda se encontrava mais distante. A cumplicidade que a proximidade nos proporcionava, como na temporada de estreia, foi substituída por certa frieza que acabou por afetar o trabalho. O desafio estava posto: manter a configuração inicial, recusando o palco italiano, ou buscar ajustes para que o espetáculo pudesse ganhar força nesse espaço? A primeira opção limitaria bastante o percurso de vida do trabalho, pois a maior parte das salas de espetáculo do país assume o formato de palco italiano, frontal. Mas o mais importante, o que se colocava diante de nós era a provocação da *impermanência*. Se de alguma forma queríamos falar sobre isso, tínhamos que nos relacionar

---

<sup>63</sup> Nome popular ao termo *Palco à Italiana*. Palco, característico dos teatros europeus a partir do século XVII, de forma retangular, aberto para a plateia na parte anterior e delimitado na frente pela boca de cena e no fundo pela *rotunda* ou *ciclorama*. A relação entre atores e espectadores é sempre frontal, determinada pelo ponto de vista estabelecido pela perspectiva. O *Placo italiano* é o mais encontrado nos teatros existentes no mundo (VASCONCELLOS, 2010, p. 176).

também com a mudança de espaço, dialogando com as características próprias da caixa cênica do palco italiano, o que acabou acontecendo.

Em junho de 2016 apresentamos em Canoas/RS, no Teatro do SESC, em um palco e plateia maior que o anterior de São Leopoldo. A experiência foi difícil, mas serviu para entendermos as diferentes possibilidades de adequação do *SeteOito*. Esse teatro foi concebido, arquitetonicamente, de forma equivocada, em se tratando de edifício cênico: o público entra ao lado do palco e a cabine de som e luz está em uma posição demasiado alta e distante do palco, dificultando a operação dos mesmos. Mas na verdade, para além do palco italiano, o desafio era a adequação do espetáculo a diferentes espaços, como ocorreu na apresentação seguinte.

Em outubro de 2016, apresentamos, por duas vezes, na Sala 209, da Usina do Gasômetro<sup>64</sup>, em Porto Alegre/RS. Estávamos de volta a uma sala de características muito parecidas com a Casa Tony. A Sala 209, por mais de uma década, tornou-se referência na pesquisa contemporânea de dança na cidade. Coordenada por Eduardo Severino Cia. de Dança e Ânima Cia de Dança, abrigou projetos de diferentes artistas, inclusive de outros estados e países. Já dancei diversas vezes nesta sala e parecia inevitável apresentar o *SeteOito* ali.

Figura 27  
Ensaio do *SeteOito* na Sala 209



Fonte: Sachs (2016)

<sup>64</sup> Em 2005 a Secretaria da Cultura de Porto Alegre criou o projeto *Usina das Artes*, que consistia em ceder salas, no prédio da Usina do Gasômetro, para uso de grupos e companhias de dança e teatro da cidade, para que esses pudessem desenvolver suas pesquisas através de ensaios e apresentações. No início de 2017 o Governo Municipal deu outro destino para o prédio, deslocando os grupos residentes para uma escola municipal desativada, no bairro Santana. Isso acarretou em uma diminuição considerável, em termos de incentivos, ao projeto que fomentava a produção e pesquisa artística de grupos importantes da cidade.

Mesmo com pouco público, nos foi proveitoso no sentido de voltar a dançar o trabalho quatro meses depois, além da importância política e histórica em deixar o rastro do *SeteOito* na “209”.

Figura 28  
Cartaz de divulgação para a sala 209



Fonte: Benetti (2016)

Depois de um ano pela “rua”, voltamos ao “ninho”: em dezembro de 2016 realizamos uma apresentação na Casa Tony, integrando o projeto “Casa das Artes”, contemplado com o Fundo de Apoio a Cultura – FAC/Pró-Cultura RS. Nessa ocasião a diretora estava viajando e tivemos – Thaís e eu – que ensaiar e produzir a logística da apresentação sem a terceira integrante do núcleo, fato que nos levou a reconfigurar nossas funções. Pela primeira vez tivemos que nos preocupar com a trilha e a montagem da luz, atribuições da Cláudia. Parece que a impermanência se manifestava de uma forma bem significativa.

A criação do espetáculo tem a marca dos três, inclusive nas apresentações, mesmo a diretora não estando em cena, sua energia e participação em solucionar os aspectos gerais do trabalho sempre nos colocou em estado de confiança. Mas tínhamos assumido o desafio, e ensaiamos a operação da trilha com a funcionária da Casa Betina Carminatti, que desempenhou muito bem a tarefa. O fato inusitado é que a diretora conseguiu chegar de viagem dez minutos antes do início da apresentação. Mesmo assim a operação, nesse dia, continuou a cargo da Betina. Mas o fato da presença da Cláudia foi uma espécie de aconchego e alinhamento de

nossa estrutura de auto-organização em relação aos laços afetivos do núcleo de criação.

Figura 29  
Cartaz de divulgação do projeto Casa das Artes



Fonte: Araújo (2016)

Outro acontecimento bastante marcante para nossa trajetória, que ocorreu a partir dessa data, foi a incorporação de um novo iluminador no trabalho. Carlos Azevedo<sup>65</sup> estava trabalhando no projeto *Casa das Artes*, que compreendia apresentações de dança, teatro e música. Em consequência disso, aliado ao fato que já não contávamos com o iluminador do início do projeto, acabamos por encontrar um parceiro que permanece conosco até o momento desta escrita. Conheço Azevedo de longa data, mas nunca tínhamos trabalhado juntos. Sua participação no *SeteOito* não foi planejada, mas ao final da apresentação sentíamos que havíamos encontrado o “quarto elemento”, pela maneira como Azevedo se conectou a proposta.

Em fevereiro de 2017, realizamos duas apresentações no Teatro do SESC, em Porto Alegre, dentro do Festival Porto Verão Alegre. Estávamos de volta ao palco italiano, agora com um profissional envolvido na concepção e montagem da iluminação. Isso fez muita diferença para nós. Percebemos que essa peça da engrenagem nos fazia falta. Somente com a participação efetiva do Azevedo é que

<sup>65</sup> Ator e iluminador.

essa brecha ficou evidente. É mais um artista que, ao pensar a luz, faz questionamentos que nos leva a pensar sobre cada cena do trabalho e de como ela pode ser melhor trabalhada.

Em maio de 2017, no Teatro Bruno Kiefer, em Porto Alegre, realizamos uma apresentação agendada para turmas de graduação da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). A Professora Ma. Alice Bemvenuti<sup>66</sup> propõe para suas turmas, uma vez por semestre, assistir a espetáculos como trabalho de campo, havendo um debate em seguida, quando falamos sobre o processo da criação e, sobretudo, ouvimos as impressões dos alunos sobre sua fruição em relação ao espetáculo. Esses encontros são muito ricos pelo fato de obtermos *feedback* variados sobre o espetáculo, trazendo-nos material para refletir sobre o que estamos criando, além de mais dados para essa pesquisa.

Com mais uma apresentação em maio de 2017, na Sala Álvaro Moreira/POA, dentro do Festival Palco Giratório - SESC, finalizo o conjunto de apresentações que oferecem material de reflexão dessa pesquisa. Considero que foi uma das melhores apresentações que realizamos. Provavelmente por se tratar de um festival de grande relevância, com a presença de curadores de outras regiões do país. Resolvemos fazer alguns ajustes importantes que, aliado ao espaço cênico ser bastante apropriado à proposta (creio que por seu aspecto intimista, assim como pela proximidade do público), deixou o trabalho mais enxuto, articulado com o amadurecimento natural após vinte apresentações.

Figura 30  
Foto usada para o programa do Festival Palco Giratório 2017



Fonte: Chassot (2016)

---

<sup>66</sup> Professora, artista plástica e mestra, em Educação Museológica pela USP/SP.

## 5 CONSIDERAÇÕES (semi) FINAIS...

### QUE SEGUEM... SE ESTENDEM... REVERBERAM...

Essa pesquisa tem como sua gênese a criação artística que a conduz e lhe dá sentido. Ao refletir sobre o processo desenvolvido no Mestrado, percebo que o desejo de pensar sobre o compartilhamento de ideias e de ações perpassa meu fazer artístico muito antes da criação do *SeteOito Impermanências*. Os caminhos se atravessam e se conectam nitidamente ao fazer uma revisão de trabalhos anteriores.

Dirigindo a Cia. Municipal de Dança de São Leopoldo, dos quatro espetáculos que montei, dois já dialogavam com as imbricações dessa pesquisa. O primeiro se chamava *O ar que respiramos juntos*<sup>67</sup> (2010), título que extraí de uma frase de Peter Brook (2000) quando o diretor se refere ao trabalho de seu grupo e das conexões interpessoais que se fortaleciam a medida que o trabalho se desenvolvia. *O ar* foi um trabalho pautado pela coreografia de movimentos e tempos bem marcados, com entradas e saídas nos encontros e desencontros das (os) bailarinas (os). Celebrávamos a existência de um elenco de oito artistas que se reunia quatro vezes por semana, dançando, criando e montando projetos para editais de seleção, buscando patrocínios, além de preocuparem-se com a produção de figurinos, cenário, etc. Formou-se um grupo onde a cumplicidade e confiança se desenvolviam a partir das relações pessoais e seus atravessamentos, fricções, conflitos e muita inquietação em aprofundar o trabalho, compartilhando ideias, fazeres e comprometimento.

Na segunda criação, *Transitório permanente*<sup>68</sup> (2012), o processo de montagem contou com seis meses de pesquisa abordando o tema da impermanência e do passageiro em nossas vidas. O espetáculo teve uma única apresentação. Não seguimos em frente com o trabalho, devido ao desmantelamento da companhia com a troca da administração municipal no início de 2013, conforme relato na introdução. Nestas duas experiências começa a se desenhar meu interesse pela criação compartilhada, assim como pelo tema da impermanência e do inusitado. No ano seguinte, dou continuidade à pesquisa cênica, com a experiência

<sup>67</sup> Elenco: Bianca Dias Weber, Bianca Pereira, Carolina Willrich, Guilherme Guterres (Junior Alceu Grandi), Paula Lau, Sharon Reis, Stefane Pretto e Tom Nunes.

<sup>68</sup> Elenco: Bianca Dias Weber, Cauan Rossoni Ferversani, Carolina Willrich, Paula Lau, Sharon Reis e Tom Nunes.

de voltar à cena, levando minhas inquietações para o palco, motivado por estas duas temáticas, conforme relatado na introdução.

Com essa pequena retomada histórica, busco identificar conexões entre minha trajetória artística e o interesse em temas que há muito se fazem presentes na minha vida. O passado reverbera no presente, coexistindo em nossas vivências e experiências em cada encontro e em cada ação. A professora e psicóloga Virginia Kastrup, em sua abordagem sobre cognição e aprendizagem inventiva, coloca que o presente encarna a passagem do tempo, a transformação: “Possuindo uma espessura temporal, o presente não sucede o passado nem precede o futuro, mas faz coexistirem esses tempos. Do passado, possuí a virtualidade; do futuro a imprevisibilidade” (KASTRUP, 2008, p. 94).

Entendo esse passado, que age no presente, como memórias que borbulham em mim, pedindo espaço para se manifestar. No momento da criação, não tenho consciência desse processo, tudo acontece concomitantemente. O pesquisador espanhol José A. Sánchez (2013) discorre sobre as diferentes fontes que constituem nossa memória, que seria “como poço que não se pode olhar, mas do qual constantemente brotam sensações, imagens, palavras” (SÁNCHEZ, 2013, p. 34). O autor aponta para a distinção entre memória e recordação, sendo que a primeira é inconsciente e a segunda é consciente.

Minhas memórias se corporificavam nos ensaios e nos encontros, gerando contaminações e ressonâncias entre os vários corpos presentes no espaço/tempo. Os poros escutam, a pele escuta e percebe o que cada um tem a dizer, podendo tornar-se um discurso ressonante de várias vozes, com suas variáveis, para cada acontecimento.

A memória é o passado que está presente em nosso modo de agir e que, portanto, se prolonga até o futuro. A memória gera um presente denso, rico em matizes; sofrimento e prazer se amalgamam nesse sedimento que é a memória. E é um sedimento que nos dota para a experiência, para a persistência da experiência (SÁNCHEZ, 2013, p. 41).

Percebo que todo o processo do *SeteOito* ocorreu na imensa densidade do presente, com nossos corpos reconhecendo a memória impressa em cada poro. Entendo que isso foi possível a partir de um delicado e inquieto trabalho de escuta corporal, ao qual cada um dos envolvidos reconhecia no outro, junto com as vivências do grupo, os caminhos das possibilidades de criação.

A escuta como forma de contato com o outro, de estar com o outro, buscar sentir o que o outro tem a dizer, a se manifestar com suas inquietações e desejos, como sustenta a professora e atriz Mirna Spritzer: “Constituir-se no olhar e na escuta do outro. Uma forma de conviver, de estar juntos.” (SPRITZER, 2010, p. 1). Ouvir ao outro como uma manifestação de amor, no encontro que acontece.

Pensando em *SeteOito – Impermanências*, que tem no corpo e sua gestualidade o meio principal de comunicação com o espectador, o que se desenha é um corpo que encontra a cumplicidade entre seus movimentos e suas ações com a escuta em relação a si e seus encontros.

A escuta se faz necessária nos conflitos, nos atritos e fricções presentes em qualquer relação humana, sobretudo quando envolve grupo. As dificuldades de relacionamento podem ser encaradas como construção do processo criativo, evitando julgamento de atitudes ou ações dos integrantes da equipe. Muitos problemas relacionais de uma criação compartilhada nascem de modos e abordagens distintas de trabalho. Mesmo os conflitos podem ser entendidos como ato de amor, desde que possam ser encarados com maturidade, no sentido de encontrar caminhos possíveis de diálogo. Há também uma criação sendo gerada quando acolhemos e escutamos os conflitos do grupo.

Na criação do *SeteOito* muitas colaborações ocorreram, mas o núcleo formado por Claudia, Thaís e eu compôs o esteio de toda estrutura do trabalho. Thaís expressa, em poucas palavras, a química que acontece em nosso encontro:

Sabe, acho que a Cláudia tem a grande qualidade que é a da observação, de dar espaço, de dar corda, de propor sem definir, de conversar, de refletir junto, de escutar, de limpar, de enxugar, de dar liberdade, de ser sincera, de estar com o coração e de amar o que faz. E acho que eu e o Marco temos a versatilidade e a entrega incondicional para aquilo que acreditamos. E agradeço muito ser parte deste encontro, meu coração está repleto de amor e gratidão. E toda equipe me alimenta de conflitos que vão sendo acariciados com carinho, humildade, cooperação e coração. Beijo em cada um. (PETZHOLD, em 27 de outubro de 2015).

Mesmo que no início do processo a intenção era agregar os demais profissionais na mesma rede colaborativa, neste ponto a impermanência se fez presente diante do planejamento inicial. Tivemos que nos adaptar aos acontecimentos e flutuações da equipe, já que nem todos compartilhavam o desejo de trabalhar em colaboração de maneira a ceder espaços, ou seja, ceder e rever seu ponto de vista. Foi desta forma que o núcleo trabalhava: revendo e ouvindo o outro,



se colocando no lugar do outro – compaixão – para que pudesse se aproximar daquilo que o outro estivesse pensando e sentindo. Ao longo do tempo compreendi que cada pessoa ofereceu seu trabalho e dedicação, mas apenas o núcleo seguiu com o *SeteOito* nas apresentações que se seguiram e seguirão. Os profissionais que já não estão mais no trabalho deram sua contribuição, com suas qualidades e dedicação, no tempo que cabia a cada um.

Todo meu trajeto de vida até aqui se caracterizou por uma espécie de colcha de retalhos, uma bricolagem de ações e caminhos: do templo à boate, do budismo à umbanda (ou outra religião de matriz afro, que frequentei quando criança). Já dancei na igreja, no templo budista, no hospital, na prefeitura, no chafariz da praça, no monumento, na discoteca, na vitrine de loja, na rua e até...no teatro.

Já colhi uva no centro da Espanha, pagava minhas contas como modelo vivo na Holanda. Pisando nas areias quentes das praias da Índia ou caminhando pela muralha da China, lembrava-me da minha passagem pela estrada que corta os Andes.

Garçom, gerente de restaurante, aluno, professor, cuidador de criança, técnico de cultura e gestor público cultural. Bailarino, ator, coreógrafo, diretor, produtor, iluminador, operador de som e contra regra.

São muitos lugares e diferentes fazeres. É importante absorver experiências e as perceber como aprendizado... Penso que o fundamental são as pessoas, os encontros, as relações e o que guardamos deles. Entendo que esse aspecto podemos chamar de: permanente.

Descobrir-se no outro, ver-se no outro, pode nos aproximar do “ser” humano. A partir do momento que nos conhecemos mais profundamente, a possibilidade de estarmos mais perto de nossa verdade aumenta, com isso estaremos mais fortes, mais colaborativos e mais... amorosos.

Sei que essa pesquisa não vai mudar o mundo, até porque acredito que não se muda o estado “consolidado” das coisas com atos isolados. Mas com base em tudo que permeia o espetáculo *SeteOito – Impermanências*, entre artistas, produtores, técnicos e espectadores, podemos afirmar que sua existência foi, e é, um ato de amor.

Finalizo, por hora, homenageando alguns artistas-amigos-irmãos que me atravessaram e continuam reverberando no meu corpo talvez para sempre. Junto a esses existem muitos outros que, sinto, estão por vir. E seguimos em movimento,

com esses atravessamentos e outros que ocorrem constantemente, acoplando ao nosso corpo de memórias permanentes e transformativas.

Figura 31  
Referências artísticas e espirituais



Fonte: Fillipin (2017)

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Paulo de. **Cartaz de divulgação do projeto Casa das Artes**. Fotografia: Lu Mena Barreto. Porto Alegre: [s.n.], 2016.

AZEVEDO, Sônia Machado. O corpo em tempos e lugares pós-dramático. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (Org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 127-149.

BARRETO, Lu Mena. **Ensaio fotográfico para a produção do material de divulgação da temporada de estreia**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **O montador de móveis**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Macho**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Romântico**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Let her go**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Assistindo ao filme**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

BENETTI, José. **Ensaio com prova de figurino**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Elementos cênicos usados no espetáculo**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Arte oficial da temporada de estreia**. Fotografia: Lu Mena Barreto. Porto Alegre: [s.n.], 2015.

\_\_\_\_\_. **Cartaz de divulgação para a sala 209**. Fotografia: Lu Mena Barreto. Porto Alegre: [s.n.], 2016.

BERTHOZ, Alain. Emotional sharing with the artwork: gesture, gaze, empathy. In: **International workshop of the French National Research Agency (ANR)**. Project "Visual Art and Emotion". Paris: CRAL, 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fmiNzwlNgY0&list=PLVslDkjInOaY5\\_S0-VqqknEcR89R6hEu](https://www.youtube.com/watch?v=fmiNzwlNgY0&list=PLVslDkjInOaY5_S0-VqqknEcR89R6hEu)>. Acesso em: 28 out. 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **A porta aberta**. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHASSOT, André. **Cena Devaneios**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

CHASSOT, André. **Nosso sagrado abraço antes de entrar em cena**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Início do espetáculo, quando os bailarinos Thaís Petzhold e Marco Fillipin recebem o público que está entrando**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Reinos**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Parede**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Morte**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Falas caóticas do cotidiano**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Devaneios**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Foto utilizada para o programa do Festival Palco Giratório 2017 – SESC**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

CSIBRA, Gergely. **Action mirroring and action understanding**: na alternative account. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: <<http://fas-philosophy.rutgers.edu/goldman/Spring%202008%20Seminar/Csibra%20--%20action%20mirroring.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

DALAI LAMA. **Uma ética para o novo milênio**. Tradução Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DAMASIO, Antonio, IMMORDINO-YANG, Mary H. Tweet this: **Rapid-fire media may confuse your moral compass**. [S.l.]: Medical Press, 2009. Disponível em: <<https://medicalxpress.com/news/2009-04-tweet-rapid-fire-media-moral-compass.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. O pós-coreográfico: conversação com o Pós-Dramático desde os lugares da dança. In: **Nas fronteiras do representacional**: reflexão a partir do termo “Teatro Pós-dramático” 2014. p. 120-133.

DUARTE, Robson Lima. **Capa**: foto da cena Parede. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

FAGUNDES, Patrícia. O teatro como um estado de encontro. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, 2009.

\_\_\_\_\_. Caos e criação processo de ensaios. In: CONGRESSO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 6. São Paulo, 2010.

FAGUNDES, Patrícia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6. Porto Alegre, 2011.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. Por uma (est)ética fronteiriça: o trabalho de corpo na cena intercultural. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Faculdade de Comunicação, Salvador: UFBA, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FILLIPIN, Marco. **Equipe de produção trabalhando na organização da sala, juntamente com a montagem de luz, para a estreia.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Disposição da sala onde ocorreu a temporada de estreia.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Rascunho com as diferentes possibilidades de roteiro, caso optássemos pela interferência do público.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Fachada da Casa Cultural Tony Petzhold, com banner do espetáculo, durante a temporada de estreia.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Outro esquema de possibilidades de roteiro.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Referências artísticas e espirituais.** Montagem: Marco Fillipin. Porto Alegre: [s.n.], 2017. 1 foto.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo.** Tradución Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Adada, 2014.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy: Kinesthesia in Performance.** New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. Tradução de Lúcia Matos. In: FERNANDES, Ciane. (Org.). **Estudos em movimento**, 4, ano 13, n. 25, UFBA, 2010.

FORMIGA, Nilton Soares. Os estudos sobre empatia: reflexões sobre um construto psicológico em diversas áreas científicas. **Psicologia.PT: O portal dos psicólogos**, Porto, 2012.

Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0639.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

FREIRE, Ana Luisa Gonçalves. **Tony Petzhold: uma vida pela dança.** Porto Alegre: Movimento, 2002.

FREIRE, Madalena. **O que é um grupo?** [S.l.: s.n], 2005.

Disponível em:

<[http://www.angelfire.com/blog2/am7lav20051/materesa/grupo01maeresa\\_2502200.htm](http://www.angelfire.com/blog2/am7lav20051/materesa/grupo01maeresa_2502200.htm)>. Acesso em: 7 set. 2017.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R; SOTER, S. **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995. p.11-35.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

HÉRCOLES, Rosa Maria. Corpo e dramaturgia. In: NORA, Sigrid. (Org.). **Húmus.** Caxias do Sul: Itaú Cultural, 2004.

HEYMANN, Tomer. **Gaga: amor pela dança.** Documentário sobre a obra do coreógrafo Ohad Naharin. Heymann Brothers Films. Israel, 2015.

IBARRA, Luka. **Abraço demorado antes de entrarmos em cena.** Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

KASTRUP, Virgínia. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. In: KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição.** Porto Alegre: Sulina, 2008.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista para Christophe Wavelet. In: LIMA, Dani. **Gesto: práticas e discursos.** Rio de Janeiro: Cobogó, p. 103-115, 2013.

\_\_\_\_\_. La danse entre geste et mouvement. In: PIDOUX, Jean-Yves. **La danse en art du XXe siècle?** Lausanne: Payot, 1990. p. 275-287.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu, 2012.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas para a compreensão humana.** Tradução Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MASSUMI, Brian. Navegar movimentos, Conversacion com Mary Zournazi. In: PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar (Org.). **Ejercicios de ocupación: afectos, vida y trabajo.** Barcelona, 2015. p. 21-54.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. 242 f.  
 PASSERON, René. **Da estética à poética**. Porto Alegre, Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAXTON, Steve. Steve Paxton. Entrevistador e tradutor: Fernando Neder. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010.

Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443>>.

Acesso em: 13 jun. 2016. p. 2-9.

PETZOLD, Thaís. **Thaís Petzhold: conversas sobre o processo**. Porto Alegre, 2017.

PORTO, Rochele Resende. **Para além do ensaio: a meditação tibetana no processo de criação cênica**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. 115 f.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer e a “inquietude de si”. In: : CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 5., 2008. Minas Gerais. **Textos...** Minas Gerais: UFMG, 2008. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/CassianoSydowQuilicitreinamentodoator-performerainquietudedesi.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2017.

\_\_\_\_\_. O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011. Porto Alegre. **Textos...** Porto Alegre: UFRGS/PPGAC, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.CassianoQuilici.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins fontes, 2012.

SACHS, Cláudia. **Cláudia Sachs: conversas sobre o processo**. Porto Alegre, 2017.

\_\_\_\_\_. **Anotações do caderno de ensaios de Cláudia Sachs**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Outro esquema de possibilidades de roteiro**. Porto Alegre: [s.n.], 2015. 1 foto.

\_\_\_\_\_. **Foto durante ensaio na sala 209**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

SAMTEN, Lama. **Meditando a vida**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

SAMTEN, Lama. **Mandala do lótus**. São Paulo: Peirópolis, 2006.

SÁNCHEZ, José A. Memória por todos os lados. ISAACSSON, Marta et al. (Org.). **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., ABRACE. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 33-47.

SASTRE, Cibele. **Entre o performar e o aprender: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. 262 f.

SETEOITO: Impermanências. Direção Geral: Marco Fillipin. Direção Cênica: Claudia Sachs. Produção: Luka Ibarra/Lucida Desenvolvimento Cultural. Bailarinos - criadores: Thais Petzhold e Marco Fillipin. Trilha Sonora: Driko Oliveira. Iluminação: Cristiano Adeli. Foto: Lu Mena Barreto. Assistente de Fotografia: Aimê Bemvenuti. Vídeo: Natalia Utz. Porto Alegre: [s.n.], 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sdSPkc9jqjs&t=356s>>. 1 vídeo (60 min.), son., color.

SCHNEIDER, Bárbara Patrícia. **Empatia e neurônios espelho**. São Paulo: Portal da Educação e Tecnologia Educacional, 2013. Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/empatia-e-neuronios-espelho/49275>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., ABRACE. São Paulo, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.



## **ANEXO A – As metáforas para exemplificar os seis reinos**

### **Por Lama Padma Samten**

“Todas as situações cármicas são impermanentes, uma questão de perspectiva. Um exemplo é a diferença entre o reino dos deuses e o reino dos infernos. Há uma mesa cheia de comida, mas seus braços são tão grandes que não podem ser dobrados. Os seres dos infernos passam fome, mas os deuses têm o discernimento de alimentarem-se uns aos outros. Eis um exemplo típico de mudança de perspectiva. No inferno a comida está ali, a mesa está ali, a fome está ali, e o braço realmente não alcança a boca. Se aqueles seres pudessem apenas ampliar suas percepções, pensar nos outros e usufruir de sua liberdade, estariam saciados. Quando usufruímos dessa liberdade, aparecem seres por todos os lados querendo ajudar. Os deuses se vangloria: ‘Que lugar maravilhoso, estou oferecendo comida a um, e noventa e nove me oferecem comida!’ No inferno o ser também está objetivamente certo: ‘Somos cem seres miseráveis’.

Todos os problemas estão nessa categoria, ou seja, temos graus de liberdade adicionais, mas será necessário transferirmo-nos para outras paisagens mentais, ampliar nossas perspectivas, antes que possamos usufruir de nossas liberdades”. (SAMTEN, 2001, p. 79).

### ***Dificuldades: as inteligências dos seis reinos***

“Dentro da mandala da roda da vida, a inteligência sempre surgirá a partir da perspectiva da experiência de um dos seis reinos, ou seja, do âmbito do reino dos deuses, semideuses, humanos, animais, seres famintos ou infernais. A visão de cada um desses seis reinos surge como uma inteligência específica, e á seres muito hábeis em suas manifestações.

Dentro de um grupo, cada um defende o seu ponto de vista. Manifestando-se a partir do reino dos deuses, frente a uma dificuldade, a pessoas dirá: “Vamos resolver muito facilmente”, ou: “Isso nem é um problema!” Já uma pessoa no reino dos infernos, vendo apenas os obstáculos, dirá: “Isso é o fim de tudo, não vai sobrar nada, é verdadeiramente ameaçador!” Cada aspecto desses dois extremos é verdadeiro.

Por exemplo: ao saber que uma pessoa ganhou a oportunidade de viajar até a Índia para ouvir os ensinamentos de Sua Santidade, alguns dirão: “Isso é maravilhoso! Realmente fantástico!” É a visão dos deuses. Outros, manifestando-se com outra inteligência, pensariam: “Quando ela retornar, vai se achar muito importante, acima dos outros...” Aqui há

inteligência dos semideuses, da inveja a competição. Não há alegria pelos benefícios que a outra pessoa terá, mas sim preocupação com as vantagens advindas disso. Eis um tipo de inteligência muito hábil, mas geradora de sofrimento.

Prosseguindo no exemplo, alguém no reino dos seres humanos talvez pense: “Muito bom, mas durante esses dois meses que você vai passar lá, como ficarão suas coisas aqui? E a sua família? Seu trabalho? Seu dinheiro? Como é que vai ficar o seu cotidiano? E as plantas de sua casa? E o seu cachorro?” Aqui as pessoas se limitam ao cotidiano da vida. Também é uma inteligência específica e válida.

Um ser operando no reino dos animais vai afirmar: “Isso é muito trabalhoso, muito cansativo. Prefiro ficar na minha casa, tranquila, dormindo, Se eu quiser ouvir o Dalai Lama, há tantas fitas, tantos textos gravados! Por que tenho que ir até lá fazer esse esforço enorme? Oh não, prefiro ficar aqui na minha casa, quieto, onde descanso a hora que quero, sigo meu ritmo, sem perturbações.” Nesse reino, o conforto é o ponto essencial. Conforto ou ausência de incômodo.

Outros seres vão pensar: “Se eu fosse lá, onde é que eu dormiria? O que comeria? Será que teria água limpa?” Focando constantemente suas próprias necessidades, os seres famintos avaliam diferentes coisas ligadas às aflições pessoais: “Se eu precisar de dinheiro? Se eu precisar disso, daquilo, como é que eu faço?”.

Já os seres do reino dos infernos dirão: “Não, isso é um perigo verdadeiro. A começar pelo avião, com esses raios cósmicos, comida repleta de conservantes, lugares apertados. Sem falar nos ataques terroristas, tão frequentes hoje em dia. E você conhece a Índia? Lugar sujo, comida contaminada, pessoas estranhas e mendigos por todos os lados. Você vai buscar o que lá? Mesmo na presença do Dalai Lama haverá mais de cem mil pessoas!”.

Ainda que todos sejam muito hábeis e muito inteligentes estão presos a formas limitadas de inteligência. As inteligências são verdadeiras, mas são a própria prisão. (SAMTEN, 2006, p. 29-30).

## ANEXO B – Definição e mapa dos conceitos budistas

As definições apresentadas a seguir foram formuladas com base em aspectos particulares dos ensinamentos budistas e não seria adequado vê-las como definitivas ou completas. De fato, o uso das palavras no Budismo surge como um remédio para aliviar o sofrimento dos seres, não como uma explicação de como as coisas são ou deveriam ser; portanto, é nesse sentido que as definições são apresentadas<sup>69</sup>.

**Cinco venenos** – raiva/medo, obtusidade mental, desejo/apego, inveja e orgulho. São chamados de venenos porque potencializam os impulsos para as dez ações não virtuosas, e assim criam todos os sofrimentos da *Roda da Vida*.

**Dez ações não virtuosas** – ações que produzem sofrimento. A moralidade no Budismo não surge de uma fonte externa, mas da experiência. A lista de dez não virtudes é um croqui por meio do qual nos guiamos para verificar se os ensinamentos do Buda realmente trazem alívio e contentamento. Assim, abtemo-nos dessas ações não porque o Buda pediu, mas porque verificamos por nós mesmos que não produzem felicidade estável. São três as ações de corpo que devemos evitar: tirar a vida, roubar e praticar conduta sexual indevida (adultério, estupro, etc.). São quatro ações de fala: falar rudemente, difamar (ou comentar atitudes que realmente parecem condenáveis), mentir e falar inutilmente (ou permitir-se distrações e emoções vãs). São três ações de mente: avareza, aversão ou má vontade para com o outros e visão herética (no sentido de aceitar e defender teorias de mundo e doutrinas que produzem sofrimento). Mais amplamente, a heresia suprema é a fixação do javali, que congela a separatividade e atribui significados automaticamente, ocultando a liberdade inata. A ação não virtuosa de mente correspondente ao galo é avareza, e a correspondente à cobra, a má vontade.

**Roda da vida / Samsara** – a experiência cíclica construída pelos três venenos. Essa roda é caracterizada pelas três marcas: *duka*, impermanência e falta de um eixo (ou sentido) para essa experiência de existência. Os seres separativos dominados pelos três venenos vagam indefinidamente por essas experiências de acordo com as *seis emoções perturbadoras*, e estas classificam as experiências da roda em seis reinos correspondentes.

**Paisagens mentais** – o que experimentamos como uma realidade externa na verdade surge inseparável de nossa estrutura cármica interna. Quando mudamos essa estrutura complexa – nossa paisagem sutil interna -, a experiência de universo muda. Ao reconhecer isso, descobrimo-nos com liberdades de que nem suspeitávamos – liberdades

---

<sup>69</sup> Todas essas definições foram extraídas do livro *Meditando a vida*, de Padma Samten, 2001.

aparentemente mágicas, incompreensíveis, surpreendentes, poderosas. Vemos que, ao optar por uma estrutura interna, surge uma experiência correspondente na forma de algo externo, e toda a complexa realidade circundante toma vida diante de nossos sentidos físicos.

**Bolhas** – está relacionado às diferentes atitudes que empreendemos no nosso dia a dia. Vestimos “roupas” específicas para cada situação de nossa vida. Para nos adaptarmos e nos encaixarmos às exigências cotidianas acabamos por nos comportar de uma determinada maneira frente ao que nos apresenta. São as *bolhas* onde nos encontramos e agimos de acordo com suas regras.

## MAPA QUE RESUME OS CONCEITOS DO BUDISMO TIBETANO

Esquema produzido por Rochele Resende Porto, em sua dissertação de mestrado: **Para além do ensaio: a meditação tibetana no processo de criação cênica.** PPGAC/IA – UFRGS, Porto Alegre, 2010. p. 34-35.

**Buda** → reconhece o sofrimento e sua liberação



**Duka** → **sofrimento**



**4 Nobres Verdades** → reconhecimento



Experiência do sofrimento / Experiência do sofrimento construída artificialmente /  
Possibilidade de dissolução / Nobre Caminho Óctuplo



**Nobre Caminho Óctuplo** → caminho para a liberação



**1º passo** → decisão de abandonar a experiência cíclica ou a roda da vida



**Roda da Vida:** composta por seis reinos que tem seis emoções perturbadoras correspondentes: Reino dos Deuses (orgulho), Reino dos Semi-Deuses (inveja), Reino dos Fantasmas Famintos (carência), Reino dos Humanos (desejo e apego), Reino dos Animais (preguiça), Reino dos Infernos (raiva/medo)



**2º, 3º, 4º, 5º passos** → liberação dos impulsos que conduzem as ações negativas do corpo, fala, mente ligados aos seis reinos da roda da vida.



**6º passo** → prática das 4 qualidades incomensuráveis e das 6 perfeições.



**4 qualidades incomensuráveis** → compaixão, alegria, amor e equanimidade



**6 perfeições** → generosidade, paciência, disciplina, energia, concentração, sabedoria



10 qualidades que manifestam as **5 sabedorias ou 5 Diane Budas**: Sabedoria do Espelho (azul - acolhimento), Sabedoria da Igualdade (amarelo - generosidade), Sabedoria Discriminativa (vermelho - eixo/estrutural), Sabedoria da Causalidade (verde – destruição), Sabedoria Darmata (branco – liberação)



As 5 sabedorias agem a nível de corpo, fala, mente, energia e paisagem = percepção de que o conteúdo interno é inseparável do externo



**Paisagem** ↔ **co-emergência**



**Impermanência** → Movimento incessante, nada é fixo. Forma é vazio, vazio é forma → **Vacuidade e Luminosidade**



**7º e 8º passos** → meditação



Meio hábil para estabilizar a visão. Percepção absoluta de que convencional e ilimitado são aspectos inseparáveis do mesmo fenômeno



Agir no Mundo

## ANEXO C – Programa da temporada de estreia - outubro / 2015

### **SeteOito – Impermanências**

*SeteOito – Impermanências* aborda a possibilidade de exercermos nossa prontidão para entender que tudo é passageiro e nada realmente nos pertence nessa vida e de como podemos estar receptivos a isso, entendendo que é um dos melhores caminhos para uma vida com menos sofrimento. O budismo tem como princípio o entendimento que vivemos numa natureza limitada entre sofrimento e alegria como duas palavras inseparáveis. Estamos sempre em nossa vida transitando entre estes dois sentimentos. Todo o trabalho é compreendermos que é possível resgatar o reconhecimento de nossa natureza ilimitada. O espetáculo busca trazer aspectos desses dois opostos que convivem constantemente na vida de qualquer ser humano, o sofrimento e a alegria, propondo ao público uma reflexão sobre nossa existência passageira no corpo físico, mas eterna no corpo espiritual – a impermanência na vida e da vida.

*SeteOito - Impermanências* tem no seu elenco artistas consagrados na cidade de Porto Alegre. Com direção geral de Marco Fillipin e direção Cênica de Claudia Sachs os criadores/intérpretes Thais Petzhold e Marco Fillipin se aventuram nas impermanências da vida.

É comum em uma aula de dança o professor, sinalizar o início de uma sequência de movimentos contando em voz alta o final de um compasso de oito tempos: 5, 6, 7, 8 e 1. Em muitos ensaios, sobretudo em início de montagens, usamos o termo “7, 8” para iniciarmos os trabalhos. “Sete, oito” se transformou como o significado de prontidão, ação imediata, objetivar.

**Duração: 1h. Classificação etária: Livre**

### **Ficha Técnica**

Direção Geral: Marco Fillipin

Direção Cênica: Claudia Sachs

Bailarinos - criadores: Thais Petzhold e Marco Fillipin

Trilha Sonora: Driko Oliveira

Iluminação: Cristiano Adeli

Figurinos e Elementos Cênicos: Antonio Rabadan (Estampas Vitória Fronza)

Assistentes do Figurino: Stanzi Fensterseifer e Victória Capaverde

Projeto de figurino desenvolvido na Co.de Moda ESPM.

Foto: Lu Mena Barreto

Assistente de Fotografia: Aimê Bemvenuti

Video: Natalia Utz

Arte Gráfica: Zé Benetti / Estúdio Alfaze

Divulgação: Eduardo Severino

Produção: Luka Ibarra / Lucida Desenvolvimento Cultural

Realização: SeteOito Dança e Casa Cultural Tony Petzhold

Financiamento: FUMPROARTE / SMC / PMPA

Promoção: Grupo RBS/Clube ZH

Apoios: Grupo RBS/ TVCOM, Clube ZH, TVE/FM cultura, co.de | moda-ESPM e Salão Santo Ofício.

## ANEXO D – Release e Ficha Técnica em 2017

### ***SeteOito - Impermanências***

Dias 8 e 9 de dezembro, de 2017. 20h

No Teatro Glênio Peres (Câmara Municipal de Porto Alegre). Entrada Franca

Espectáculo contemporâneo de dança, com muitos elementos do teatro, dividido em quadros inspirados nas relações humanas. Estreou em 2015 e já participou em festivais como Porto Verão Alegre e Festival Palco Giratório SESC, em 2017. Aldeia SESC Capilé – São Leopoldo, e participou do Projeto Casa Dança – FAC/RS, em 2016. Já realizou apresentações na Sala 209 da Usina do Gasômetro, no SESC Canoas e Teatro Bruno Kiefer da CCMQ.

E destinado para o público em geral, artistas e estudantes. A classificação etária é livre.

### **JUSTIFICATIVA**

É comum em uma aula de dança o professor, sinalizar o início de uma sequência de movimentos contando em voz alta o final de um compasso de oito tempos: - 5, 6, 7, 8 e 1. Em muitos ensaios, sobretudo em início de montagens, usamos o termo “7, 8” para iniciarmos os trabalhos. “Sete, oito” se transformou como o significado de prontidão, ação imediata, objetivar, etc.

"SeteOito" é o mote desse novo espetáculo de Dança Contemporânea que tem a concepção de Marco Fillipin. A prontidão para o inusitado onde as cenas têm desfechos inesperados, levando o espectador a se inquietar e se questionar sobre sua própria vida.

*SeteOito – Impermanências* oferece a todos a observação de um mundo dinâmico onde a impermanência é inerente à vida. Revelar que as combinações são infinitas e que a vida é movimento. Os bailarinos Marco Fillipin e Thais Petzhold assumem a pesquisa coreográfica e atuação. Dois artistas importantes da cena cultural contemporânea: Marco com 30 anos de trabalhos na dança e que a 19 vem montando trabalhos de sua autoria, buscando desafiar a si próprio, propondo novos temas, mas mantendo o foco no ser humano e suas múltiplas facetas; Thais que atua no cenário artístico há 27 anos e há 18 anos pesquisa a integração da obra coreográfica com a cena urbana, trazendo a ação da arte para o momento presente, para o diálogo com o público, arquitetura, sons, iluminação e outros tantos fatores que compõem o ambiente. A direção cênica é da atriz e diretora Claudia Sachs, artista com extensa experiência de atuação, doutora em teatro que sempre teve a dança e o envolvimento do corpo como elemento indispensável à sua pesquisa.

### **FICHA TÉCNICA**

Criação: Thaís Petzhold, Marco Fillipin e Claudia Sachs

Direção: Claudia Sachs

Atuação: Thaís Petzhold e Marco Fillipin.

Iluminação: Carlos Azevedo

Trilha sonora: Driko Oliveira, Claudia Sachs e Marco Fillipin

Divulgação: Eduardo Severino

Produção e Direção geral: Marco Fillipin

Realização: SeteOito Dança e Casa Cultural Tony Petzhold



## ANEXO E – Trilha sonora

*SeteOito – impermanências*

### **Cena 1 – Recepção ao público**

Música: Yellow Light (instrumental). Autor: Of Monsters and Men

### **Cena 2 - Reinos**

Música: Reinos (especialmente criada para o espetáculo). Autor: Driko Oliveira

### **Cena 3- Parede**

Sem música

### **Cena 4- Morte**

Música: Interlude (piano solo e canção). Autor: London Grammar

### **Cena 5 - Falas caóticas do cotidiano**

Sem música

### **Cena 6- Devaneios**

Música: Day Dreaming. Autor: Talamasca

### **Cena 7- O Montador de móveis (parafusadeira)**

Música: Room Of Angel. Autor: Silent Hill

### **Cena 8- Macho**

Música: Rollin' on Chrome. Autor: Kruder & Dorfmeister.

### **Cena 9 – Romântico**

Música: Lazy Moon. Autor: Groove Armada

### **Cena 10 – Let Her Go**

Música: Let Her Go. Autor: Passenger

### **Cena 11 – Assistindo ao filme**

Música: Yellow Light. Autor: Of Monsters And Men

## LETRAS E TRADUÇÕES

<b>Nome:</b> <i>interlude (interlúdio)</i>	<b>Autor:</b> London Grammar
<b>Versão original</b>	<b>Tradução para o português</b>
<p>Grey stares beneath the moon  Tonight I'll be dreaming of you  People and rhythm instead  And there you'll be there you'll be inside  my head</p> <p>Hmm, I will dream of you  Hmm, you'll dream of me too  Hmm, your hands, they're on my face  Hmm, there would be no better place</p> <p>Some miracle man must have shot me  while I wake.  I never ran fast enough oh my mistakes  Would you really want me in the light of  day  That very same man, shot flaws right  through my face</p> <p>Hmm, I will dream of you  Hmm, you'll dream of me too  Hmm, your arms curled round my waist  Hmm, there would be no better place</p> <p>Could you have your arms around my    Could you have your arms around my</p>	<p>Gray olha abaixo da lua</p> <p>Esta noite eu vou sonhar com você</p> <p>Pessoas em vez disso</p> <p>E lá você estará lá, você estará dentro da  minha cabeça</p> <p>Hmm, eu sonharei com você</p> <p>Hmm, você também sonha comigo</p> <p>Hmm, suas mãos, estão no meu rosto</p> <p>Hmm, não haveria lugar melhor</p> <p>Um milagre deve ter me atirado enquanto  eu acordo.</p> <p>Eu nunca corri rápido o suficiente, meus  erros</p> <p>Você realmente gostaria de mim à luz do  dia</p> <p>Esse mesmo homem, disparou falhas  pelo meu rosto</p> <p>Hmm, eu sonharei com você</p> <p>Hmm, você também sonha comigo</p> <p>Hmm, seus braços enrolados em volta da  minha cintura</p> <p>Hmm, não haveria lugar melhor</p> <p>Você poderia ter seus braços ao redor do  meu</p> <p>Você poderia ter seus braços ao redor do  meu</p>

<b>Nome:</b> <i>Day Dreaming (Devaneios)</i>	<b>Autor:</b> Talamasca
<b>Versão original</b>	<b>Tradução para o português</b>
<p>Everybody, everybody has the potentials for genius</p> <p>The human brain is far more powerful than a computer And than a supercomputer.</p> <p>It's potential is still not known But everytime they put a boundary on it The brain bursts through the boundary and goes further and further So brilliance is a potential to everybody</p> <p>And the nice thing about day dreaming Is that day dreaming in wich has been considered a sign of incompetence A sign of bad academic potential, we now realize that day dreaming can break you Or make you. The great geniuses who's did something different, they day dreamed big</p> <p>The left side of the brain is dominant in the following kinds of skills: words, numbers, lines, logic and analysis The right side of the brain tents to be dominant in rhythm, color, spacial awareness, imaginary and daydreaming And you must know for example creativity is not as nearly everyone in the world thinks But creativity involves logic, it involves analysis, it involves words,songs</p> <p>So the conclusion is that both sides of the brain the cortex need to beused in an harmony with each other Then you get an explosion of Creativity</p>	<p>Todos, todos têm o potencial de gênio</p> <p>O cérebro humano é muito mais poderoso do que um computador</p> <p>E um supercomputador</p> <p>O potencial ainda não é conhecido Mas toda vez que eles colocam um limite nisso</p> <p>O cérebro passa pelafronteira e vai mais longe</p> <p>Então, o brilho é um potencial para todos</p> <p>E a coisa legal sobre o devaneio</p> <p>Naquele dia está sonhando em que se considerou um sinal de incompetência Um sinal de mau potencial acadêmico, agora percebemos que o sonho do dia pode quebrar você</p> <p>Ou te realizar. Os grandes gênios que fizeram algo diferente, eles sonharam grande</p> <p>O lado esquerdo do cérebro é dominante nos seguintes tipos de habilidades: palavras, números, linhas, lógica e análise</p> <p>O lado direito do cérebro costuma ser dominante em ritmo, cor, consciência espacial, imaginário e sonhar</p> <p>E você deve saber, por exemplo, a criatividade não é como quase todo mundo no mundo pensa</p> <p>Mas a criatividade envolve a lógica, envolve a análise, envolve palavras,</p>

	<p>músicas</p> <p>Então, a conclusão é que ambos os lados do cérebro, o córtex precisa ser usado em harmonia um com o outro Então você começa uma explosão de Criatividade</p>
--	--

<b>Nome:</b> <i>Let her go (A deixou ir)</i>	<b>Autor:</b> Passenger
<b>Versão original</b>	<b>Tradução para o português</b>
<p>Well you only need the light when it's burning low  Only miss the sun when it starts to snow  Only know you love her when you let her go  Only know you've been high when you're feeling low  Only hate the road when you're missing home  Only know you love her when you let her go  And you let her go</p> <p>Staring at the bottom of your glass  Hoping one day you'll make a dream last  But dreams come slow and they go so fast  You see her when you close your eyes  Maybe one day you'll understand why  Everything you touch surely dies</p> <p>'Cause you only need the light when it's burning low  Only miss the sun when it starts to snow  Only know you love her when you let her go  Only know you've been high when you're feeling low  Only hate the road when you're missing home  Only know you love her when you let her go</p> <p>Staring at the ceiling in the dark  Same old empty feeling in your heart</p> <p>Love comes slow and it goes so fast  Well you see her when you fall asleep  But never to touch and never to keep  'Cause you loved her too much and you</p>	<p>Bem, você só precisa da luz quando está queimando baixo</p> <p>Apenas sente faltado sol quando começa a nevar</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Só sabe que você ficou alto quando se sente pra baixo</p> <p>Apenas odeie a estrada quando você sente saudade de casa</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>E você a deixou ir</p> <p>Olhando para o fundo de seu copo  Esperando que um dia você seu sonho se realize</p> <p>Mas os sonhos chegam lentos e se vão tão rápidos</p> <p>Você a vê quando você fecha os olhos</p> <p>Talvez um dia você entenda por que Tudo o que você toca certamente morre Porque você só precisa da luz quando está queimando baixo</p> <p>Apenas sente faltado sol quando começa a nevar</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Só sabe que você ficou alto quando se sente pra baixo</p>

<p>dive too deep</p> <p>'Cause you only need the light when it's burning low Only miss the sun when it starts to snow Only know you love her when you let her go Only know you've been high when you're feeling low Only hate the road when you're missing home Only know you love her when you let her go And you let her go Oh oh oh no And you let her go Oh oh oh no And you let her go</p> <p>Well, you only need the light when it's burning low Only miss the sun when it starts to snow Only know you love her when you let her go Only know you've been high when you're feeling low Only hate the road when you're missing home Only know you love her when you let her go</p> <p>'Cause you only need the light when it's burning low Only miss the sun when it starts to snow Only know you love her when you let her go Only know you've been high when you're feeling low Only hate the road when you're missing home Only know you love her when you let her go And you let her go</p>	<p>Apenas odeia a estrada quando você sente saudade de casa</p> <p>Só saberá que a ama quando deixou ela ir</p> <p>Encarando o teto no escuro o mesmo velho sentimento de vazio no seu coração</p> <p>O amor vem lento e é tão rápido</p> <p>Bem, você a vê quando adormece Mas nunca toque e nunca mantêm Porque você a ama demais e você mergulha muito fundo</p> <p>Porque você só precisa da luz quando está queimando baixo</p> <p>Apenas perca o sol quando começa a nevar</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Só sabe que você ficou alto quando se sente pra baixo</p> <p>Apenas odeie a estrada quando você sente saudade de casa</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>E você a deixou ir</p> <p>Oh oh oh não</p> <p>E você a deixou ir</p> <p>Oh oh oh não</p> <p>E você a deixou ir</p> <p>Bem, você só precisa da luz quando está queimando baixo</p> <p>Apenas perca o sol quando começa a nevar</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Só sabe que você ficou alto quando se</p>
---	---

	<p>sente pra baixo</p> <p>Apenas odeie a estrada quando você sente saudade de casa</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Porque você só precisa da luz quando está queimando baixo</p> <p>Apenas perca o sol quando começa a nevar</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>Só sabe que você ficou alto quando se sente pra baixo</p> <p>Apenas odeie a estrada quando você sente saudade de casa</p> <p>Só saberá que a ama quando deixar ela ir</p> <p>E você a deixou ir</p>
--	--

<b>Nome:</b> <i>Yellow Light (Luz amarela)</i>	<b>Autor:</b> Of Monsters and Men
<b>Versão original</b>	<b>Tradução para o português</b>
<p>I'm looking for a place to start And everything feels so different now. Just grab a hold of my hand I will lead you through this wonderland. Water up to my knees But sharks are swimming in the sea.</p> <p>Just follow my yellow light And ignore all those big warning signs.</p> <p>Somewhere deep in the dark A howling beast hears us talk. I dare you to close your eyes And see all the colors in disguise. Running into the night The earth is shaking and I see a light.</p> <p>The light is blinding my eyes As the soft walls eat us alive.</p>	<p>Procuro um lugar para começar</p> <p>E tudo parece tão diferente agora.</p> <p>Apenas segure minha mão</p> <p>Eu a guiarei por essa terra das maravilhas.</p> <p>Água nos joelhos</p> <p>Mas os tubarões estão nadando no mar.</p> <p>Apenas siga minha luz amarela</p> <p>E ignore todos os grandes sinais de alerta.</p> <p>Em algum lugar no fundo do escuro</p> <p>Uma besta uivante nos ouve falar.</p>

	<p>Eu desafio você a fechar os olhos E veja todas as cores disfarçadas. Correndo para a noite A terra está tremendo e eu vejo uma luz. A luz está cegando meus olhos À medida que as paredes macias nos comem com vida.</p>
--	---

## ANEXO F – Texto sobre a concepção do figurino

Por: Antonio Carlos Rabadan Cimadevila - Doutorando em Design Estratégico

*SeteOito – Impermanências* é um daqueles espetáculos que movimenta o ser humano e que nos permite transitar por caminhos novos e muitas vezes deixados de lado, escondidos pela correria do dia a dia. O pensamento para construir os figurinos e a cenografia foi de total fluxo de ideias, pertencimento dinâmico a cada peça de roupa a cada forma ali apresentada, muito antes do discurso de gênero que invade hoje a sociedade o figurino de *SeteOito* levantava essa bandeira usando a unificação das estampas e a continuidade das linhas e seu fluxo de movimento no corpo dos bailarinos. Indo ao encontro a um espaço de inquietude ao qual pertencemos nós artistas, de fomentar e questionar continuamente os paradigmas sociais. Como bem coloca nosso diretor nesse espetáculo o que nos movimenta e oferecer a todos a observação de um mundo dinâmico onde a impermanência é inerente à vida. Revelar que as combinações são infinitas e que a vida é movimento.

Com essa forte premissa, fomos desenvolvendo cada pedaço materializado desse espetáculo por meio da visualidade dos figurinos e da cenografia. Onde nosso material de origem o pano e as estampas formam apenas parte do discurso que nortearam a criação. Como de origem trabalhamos com a ressignificação de materiais e da própria estampa, utilizamos de uma equipe de figurinistas, composta também por acadêmicas de moda, que nos ajudaram a fomentar o novo construindo o caminho de inquietude presente no ser humano, e que deveria ser o norte dessa concepção. Com de uma geração de pessoas envolvidas nosso espectro se ampliou, e sem medo do novo, sem medo de errar, e todos avido pela experiência e seu processo construtivo. Mergulhamos nessa arena, nesse jogo cênico proposto pelos diretores e bailarinos do espetáculo. O figurino em sua materialidade buscou trabalhar com a sobreposição de peças do cotidiano humano, inovando nas formas amplas e desconstruída, permitindo outras percepções, mas preservando a dualidade nas cores base das roupas e a rigidez das linhas, presentes na estampa desenvolvida, nosso caminho, nossa conexão entre as peças, nosso fluxo de energia e de vida para o imaterial que ali se controle por meio de uma estampa geométrica. O espetáculo trabalha de forma clara com as cores Preta e Branca e a fusão delas o cinza que surge na visualidade do figurino por conta da estampa que permite a aproximação das cores de origem gerando apenas visualmente a cor cinza.



## **ANEXO G – Algumas práticas realizadas nos ensaios do espetáculo *SeteOito – impermanências***

Elaborado por Cláudia Sachs – Diretora do espetáculo

- “Muda”- nesse exercício os bailarinos-atores começam a se mover pelo espaço e o diretor/condutor fala “muda” e ele/ela devem mudar o que estão fazendo imediatamente. Os chamados de “muda” são rápidos, fazendo com que o ator-bailarino faça mudanças rápidas de movimento, de ritmo, de nível, de maneira que passe a realizar movimentos sem pensar, deixando o corpo fazer a primeira coisa que lhe vem. É um trabalho feito normalmente em duplas, onde um conduz e o outro vai mudando, um é o cuidador e estimulador, o outro é o atuante. Em nossos ensaios fizemos com a diretora conduzindo para que ambos experimentassem ao mesmo tempo. É um exercício que serve para soltar amarras, quebrar padrões de movimento, promover prontidão e desprendimento. Para o *SeteOito* esse trabalho pareceu fundamental, já que ao longo de todo o espetáculo queríamos ter quebras de atmosferas, de posturas, de temas, de dinâmicas, de construções e desconstruções. Fizemos também uma variação do “Muda” com indicações de “Mais” e de “Menos”, que colaboram para encontrar diferentes tensões e dinâmicas no movimento.
- “Movimento Autêntico”- inspirada na prática inicialmente proposta por Mary Whitehouse (ver em <[http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento\\_Aut%C3%Aantico](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento_Aut%C3%Aantico)>.) para definição da prática). Realizamos mais de uma vez no intuito de sensibilizar, trazer para o momento do trabalho, assim como para se aproximar das músicas que fariam parte da trilha sonora.
- “Encontro na diagonal” – exercício proveniente das aulas de improvisação de Jacques Lecoq que consiste em duas pessoas que partem de duas diagonais opostas caminham em direção um ao outro, se cruzam e em seguida percebem algo em relação àquela pessoa: uma dúvida, um interesse, um incômodo, uma surpresa, um medo, enfim, a cada passagem algo pode surgir. A partir daí estabelecem um jogo de olhares, de ir e vir, de atração ou repulsão, etc. Esse exercício foi proposto no intuito de estimular o jogo dos bailarinos, enfatizando o tempo de ação e reação, a escuta para a proposta do outro, a criação de situações entre eles.
- “Dinâmica das Emoções”- a partir de algumas leituras no livro *Meditando a vida*, de Padma Samten selecionei algumas das “emoções perturbadoras”. Trabalhamos a raiva, o medo, a preguiça, o desejo/apego, a inveja, o orgulho e a vaidade. A diretora foi propondo cada uma das emoções estimulando os bailarinos-atores a encontrarem a postura característica de tal emoção, assim como a dinâmica de movimentos que surgem dela. Estimulava também que os bailarinos se relacionassem, se olhassem e permitissem surgir situações e jogo a partir disso. Essas posturas não são definidas, não são impostas, mas

verifica-se que há muitos modos de se mover que é consenso. O medo, por exemplo, normalmente sugere um corpo ensimesmado, curvo para dentro, o olhar mais baixo, com tensão nos ombros, provocando um jogo de aversão, de retração, de desconfiança. Já o orgulho aparece com um corpo altivo, muito ereto, que olha de cima para baixo, que esnoba, desdenha, intimida o outro. E assim por diante. Essa proposta também é inspirada em práticas de improvisação realizadas na escola de Lecoq, que enfatiza o jogo por meio do corpo, de posturas e de dinâmicas de movimento (mais rápido, mais lento, mais lânguido, mais tenso, mais leve, etc).

Esse trabalho resultou em várias situações que mais tarde compuseram a cena dos “Reinos”, na qual os seres passam por essas emoções.

Também para essa cena, baseamo-nos na metáfora da mesa farta de comidas (citada no Anexo B) e para criar o clima inicial de “inferno” propus uma música que parecia de um monastério ou um lugar assim, com sons irregulares. Apaguei a luz e incentivei os bailarinos a fazerem sons, soltarem gritos, baterem no chão e em objetos, começando por mim, buscando estabelecer um lugar lúgubre, soturno, onde eles também se surpreendessem e temessem o que poderia acontecer.

- “Luta à distância”- Iniciamos trabalhando movimentos de puxar/ser puxado, empurrar/ser empurrado, em dupla. Depois fazemos isso sem o corpo do parceiro, retomando essas tensões corporais e o desenho do corpo que realiza essa ação. Em seguida partimos para a luta, que deve ser realizada a pelo menos dois metros de distância um do outro. Ação e reação: um desfere um golpe, o outro reage e ataca de novo. Tudo é feito de modo exagerado, amplificado, enfatizando que é na reação que vai aparecer a intensidade do golpe. É um jogo cômico, um “vale tudo”, no qual eles devem agir sem piedade, com truques sujos do tipo furar os olhos com os dedos, puxar cabelos e outras partes do corpo, pegar por uma perna, girar e jogar longe, pisar na cabeça, dar socos, mas sempre à distância! É um jogo que pode se aproximar à linguagem do “cartoon” ou da comédia pastelão, mas no nosso trabalho foi levado para o lado sério, pois queríamos abordar a violência das relações amorosas na cena “Romântico”. Esse trabalho passou por muitas variações até chegar ao que levamos para o espetáculo, optando, finalmente, pelo contato físico de verdade! Essa cena foi se construindo assim, a partir das desavenças e da luta corporal, passando depois pelos momentos de “conquista” e depois de “amor”, na tentativa de nos aproximarmos de nosso entendimento de “romântico” naquele momento de nossas vidas.

- Trabalhamos a noção de “contágio” advinda da proposta dos *Viewpoints* de Anne Bogart. Nela, o bailarino-ator procura manter a visão panorâmica, de modo a perceber todo o seu entorno e, especialmente, seu parceiro de cena. Assim, trabalhamos diferentes ritmos, mudanças de níveis e de gestual. A ideia é de que tão logo alguém modifique algo em seu movimento ou gesto, o outro seja imediatamente contagiado e acompanhe a mudança. O

contágio deve acontecer de modo tão instantâneo que a pessoa que está assistindo de fora nem perceba quem propôs a mudança. Essa prática ativa a atenção, a percepção cinética, a sintonia entre os parceiros de cena, a oportunidade de fazer movimentos que normalmente não faria, possibilitando o alargamento de seus modos de fazer. Assim como trabalhamos essa noção de contágio “de acordo” com o outro, experimentamos o oposto, ou seja, o ator deve estar sempre em desacordo com o outro. Aqui, entramos numa outra lógica de movimento e de organização mental, pois a tendência a imitar parece ser mais natural do que a de contrariar. Esse exercício tem relação com o “Muda”, porém aqui deve acontecer de acordo com o parceiro.

- Também parte da pedagogia de Anne Bogart, trabalhamos a noção de “Arquitetura”, na qual utilizamos todos os objetos da sala como estímulo para compor formas e interagir com elas. Assim, surgem pequenos cenários que são criados, desmontados, recriados, incentivando a criatividade, a escuta, a responsividade em relação aos objetos em si, ao espaço, entre os corpos e o cenário e adereços. Pouco desse exercício foi diretamente usado em cena, mas o que ficou foi, sobretudo, a relação cuidadosa e consciente com os objetos de cena.

BOGART, Anne. **The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition.** New York: Theatre Communications Group, 2005.

\_\_\_\_\_. **A director prepares.** NY, London: Routledge, 2001.